

أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول)



الحقوق كافة
محفوظة
لاتحاد الكتاب العرب

البريد الالكتروني : E-mail

unecriv@net.sy

aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت

<http://www.awu-dam.org>

تصميم الغلاف للفنان : عبد الله أبو راشد

الدكتور: كاملي بلحاج

الجزء ٢٣٧

أثر التأثر الشعري،

١٥

مكتبة الكتب الشيعية



shiaabooks.net

مكتبة الكتب الشيعية < shiaabooks.net

أثر التراث الشعبي

في تشكيل القصة العربية المعاصرة

(قراءة في المكونات والأصول)

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى الوالدين الكريمين (أطال الله في عمرهما)

إلى زوجتي البارة

إلى أبنائي: عماد الدين

جلىلة

أنس

إلى كل من تربطني بهم علاقة قرابة وصداقة

تقديراً وعرفاناً

كاملي

المقدمة:

تحاول هذه الدراسة أن تستكشف الجوانب الفنية والدلالية في الشعر العربي المعاصر وبالأخص تلك التي لها علاقة بظاهرة توظيف التراث الشعبي. إذ لا يكاد ديوان يخلو من الإشارات الفلكلورية والرموز الأسطورية والأجواء الشعبية المعروفة لدى العامة والخاصة، أو تضمين هياكل أسطورية وأشكال شعبية قديمة أو حديثة للتعبير عن مضامين جديدة وتجارب معاصرة. ومن ثم باتت هذه الظاهرة في حاجة إلى بحث يعمق دلالتها، ويستكشف أصولها ومرجعياتها الفكرية والحضارية، ويحدد قيمتها الفنية.

تتوجه هذه الدراسة - في ضوء ذلك - إلى محاولة إزاحة اللثام عن أسباب اهتمام الشعراء المعاصرين بالتراث الشعبي وطرائق توظيفه، وما اكتسبه النص الشعري من خلال استعانهه بأشكال التعبير الشعبي. كما تتوجه في الوقت ذاته إلى اقتراح بعض الأساليب الفنية في استخدام هذا التراث التي من شأنها توضيح الرؤى والمعالم، وبالتالي تجنب الكتابة الشعرية الوقوع في الحثيد والتكرار وغيرهما من المزالق الفنية، كالغموض الناجم عن العجز في تمثيل هذا التراث، أو طغيان أحد الملمحين (التراثي أو المعاصر) على الآخر، أو التآويل الخاطئة لبعض الشخصيات والأحداث، أو التقليد الناتج من التشابه المفرط في طرائق الاستخدام والتوظيف.

لم يكن لهذه الدراسة أن تتطرق من نتائج ومسلمات سبق التوصل إليها، وإنما كان عليها أن تحول هذه النتائج والمسلمات إلى فرضيات وأن تشق طريقها بها جسدياً وطموحياً، مستضيئة بنور شموع أوقدتها.

دراسات رائدة، وبخاصة تلك التي قدمها كل من:

أسعد زروق في نهاية الخمسينيات حين تناول (الأسطورة في الشعر المعاصر) متخذاً من ت. س. إليوت نقطة انطلاقه في منهج البحث والدراسة.

وقد انتهى إلى أن هناك علاقة وطيدة بين الأسطورة والشعر من حيث نشأتها التاريخية، وأن استحضار الشعراء المعاصرين للأسطورة، هو تعبير عن أزمة الإنسان الحضارية في القرن العشرين. وقد كان إليوت، - في نظره - نموذجاً رائعاً في تجسيد هذه الأزمة حين أعلن صراحة، أن لا خلاص من الأرض الخراب إلا بالعودة إلى أحضان التراث الشعبي بطوقه ومعتقداته.

وأنس داود في أطروحته بعنوان (الأسطورة في الشعر العربي الحديث) النسي راح يتتبع فيها ظاهرة توظيف الأسطورة، والمؤثرات الأجنبية في استخدامها في الشعر الحديث والمعاصر: بدءاً من مدرسة الإحياء إلى مدرسة التجديد ممثلة في بدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور، وخليل حاوي وغيرهم من رواد حركة التجديد في الشعر المعاصر.

وما كتبه أيضاً علي عشري زايد حول (استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر) حيث عمد إلى رصد هذه الظاهرة رصداً فنياً من خلال تحديد ملامحها وتجلياتها، وربطها بمرجعيتها العربية والإسلامية، مظهراً ثراء هذه المرجعية، وقدرتها على العطاء الدائم والمتجدد إذا أحسن استخدامها.

وشوقي ضيف حول (الشعر وطوابعه الشعبية على مرّ العصور) من الجاهلي إلى العصر الحديث، محاولاً تصحيح الرأي الخاطئ الذي ذاع على ألسنة العديد من الناس، والذي مفاده أن شعراء العربية كانوا بمعزل عن شعوبهم، فهم يتغنون بأشعارهم للطبقات العليا دون سواها من عامة الناس.

ولعل أبرز شيء يمكن ملاحظته على هذه المكتبة، اقتصارها على الأسطورة دون غيرها من أشكال التعبير الشعبي الأخرى، واعتمادها على الطرح العام الذي بإمكانه إغفال الكثير من القضايا الجوهرية التي تميز قضية عن أخرى أو شاعراً عن آخر.

على الرغم من هذا كله، فقد كانت هذه المكتبة، خير معين لهذه الدراسة بما وفّرت لها من أفكار وملاحظات أنارت العديد من الجوانب المظلمة، فمهدت الطريق وسهلت سبيل السير فيه. وقد كان ذلك من جهة أخرى دافعاً رئيساً لاختيار هذا الموضوع، إذ حركته القناعة المطلقة بأن ما أثير حول ظاهرة توظيف التراث الشعبي في القصيدة المعاصرة، وما كتب عنها، لم يعط الظاهرة حقها بعد من الدراسة والتحليل والاستنتاج، وأن جلّ ما كتب، كان منصباً حول الأسطورة في جوانبها الاجتماعية والفكرية دون غيرها من الأشكال التراثية الأخرى، من هنا جاءت هذه الدراسة محاولة سدّ هذا الفراغ، معالجة الظاهرة

برؤية يراد بها أن تكون جديدة وشاملة، وذلك بالتركيز على الجوانب الفنية فيها. لأن الظاهرة، كما تبين لي، حضارية (تعبير عن أزمة الإنسان والحضارة المعاصرة) وفنية (البحث عن أشكال جديدة للتعبير عن هذه الأزمة).

أما عن الأسباب التي شجعتني للخوض في غمار الشعر المعاصر ومعالجة هذا الجانب منه، إيماني القوي بأن هذه الناحية، إذا ما عولجت بطريقة علمية ومنهجية، ستفتح العديد من القضايا والآفاق المتعلقة بالنص المعاصر، سواء تلك التي تتعلق به بوصفه بنية لغوية وشكلاً جديداً من الكتابة الشعرية، أو تلك التي تربطه بالقارئ والمتلقي عموماً. ومن ثم كان الهدف من هذه الدراسة

أولاً : الوقوف عند النص الشعري المعاصر والكشف عن مكوناته الفنية ومرجعياته الفكرية.

ثانياً : تقريب هذا النص من القارئ بإزاحة بعض غموضه الناجم عن توظيف الأساطير والرموز ذات المناحي الفلكلورية.

وثالثاً : تقريب القارئ من النص بتزويده ببعض الآليات التي تمكنه من الولوج إلى أعماق القصيدة واستكشاف أسرارها.

يؤمن الدارس إيماناً قوياً بصعوبة قراءة النص الشعري المعاصر وفهمه فهماً صحيحاً في غياب مثل هذه الدراسات والإلمام بالتراث الميثولوجي الإنساني عموماً، لأن هذا النص تأسس - في اعتقادنا - أصلاً عندما انفتح على هذا التراث فتأثر به وأثر فيه. وذلك بعض آفاق هذه الدراسة التي تطمح إلى التأسيس لقراءة جديدة تستحضر السياق دون أن تغض الطرف عن نسقية النص حين يتحول الأسطوري إلى شعري.

وبعد فحص المادة والإلمام بجل جوانبها تراءى لي أن أتناول الموضوع انطلاقاً من خطة كانت تبدو أنها ستقود إلى الغايات التي رسمت، وهي الكشف عن بنية هذه القصيدة ومرجعياتها الفكرية والجمالية، من خلال الوقوف عند المصادر والخلفيات التي كان يستقي منها الشعراء مادتهم، والأساليب التي كانوا يستعملونها.

وانطلاقاً من طبيعة الموضوع نفسه والغايات التي حاولت تحقيقها، كان من الضروري الاشتغال على النصوص الشعرية، وآراء الشعراء حول الظاهرة، دون الانسياق وراء الجوانب النظرية إلا في الحالات التي تقتضيها الضرورة. ولعل ذلك ما جعل الدراسة تغض الطرف عن كثير من القضايا

النظرية للآليات التي اختارتها أن تكون مصاحبة لها في قراءة المتون الشعرية على الرغم من قيمتها في مثل هذه الحالات. غير أن طبيعة الموضوع كانت تقتضي الابتعاد عن التظليل ومقاربة النصوص مباشرة. كما أن اصطحاب النظريات من شأنه أن يحد من حرية الدارس في قراءة النصوص ويجعله سائراً وفقه. وتلك بعض معضلات النقد المعاصر الذي يغوص في التعاريف دون أن يمكنه ذاك منولوج إلى عالم النص الذي لا يرتضي دائماً قواعد عامة قد تصلح لنص ولا تصلح لآخر.

ومن هذا المنطلق الذي يجعل الجانب النظري في خدمة الجانب التطبيقي في الدراسة، والذي لا يحاول فهم الدلالات إلا في سياقاتها العامة، جاءت خطة البحث نتائج استقراء للنصوص. وعلى هذا القدر من الفهم والاستيعاب تم تقسيم هذه الدراسة في جزئها الأول إلى تمهيد وفصلين وخاتمة.

وتجنباً لاجترار ما أصبح شائعاً اقتصر التمهيد على عرض أهمية التراث الشعبي في الكتابات المعاصرة مركزاً على الإرهاصات الأولى لتوظيف التراث الشعبي في حركات التجديد الشعري الأولى.

الفصل الأول أفردته للمكونات والأصول، فتطرق فيه لعلاقة الفن والشعر بالطقوس السحرية والأسطورية، ورأينا فيهما تلازماً قوياً منذ أن كان الفن والسحر ممارسة وشكلاً تعبيرياً واحداً ليس إلا. ومما لا شك فيه أن القصيدة الجاهلية تثبت في كثير من وجوها ذاك القران الشرعي بين الشعر والطقوس الشعبية سواء من حيث النشأة أو الوظيفة، أو الأجواء العامة التي كانت تصاحبهما. وعلى الرغم من الانفصال الظاهري الذي حدث بينهما بعد ذلك، فإن العلاقة بينهما — كما أوضحت هذه الدراسة — قوية ومتينة، ولا عجب أن تكون القصيدة المعاصرة حاملة لزخم التراث الشعبي تتوارى بالإيماء والإيحاء حيناً، وتقيم علاقات مباشرة معه حيناً آخر.

أما الفصل الثاني فخصصته للحديث عن الروافد التراثية التي أقام الشاعر المعاصر عليها علاقته مع التراث الشعبي، فلم يستثن في بحثه الدائم عن أشكال تعبيرية جديدة مصدراً ومرجعاً. فكل المشارب صالحة للارتواء ما دامت تعيده إلى اللغة البكر والخيال الواسع. وقد كان للغصن الذهبي لصاحبه جيمس فريزر فضل بالغ في تعريف الشعراء المعاصرين بتراث الإنسانية الشعبي، وتقديم أشكال تفكير الشعوب عبر مراحلها الطويلة، فلم يعد يخفى على الشاعر أساطير ومعتقدات أجناس بشرية كانت توصف بالبدائية، وأصبح من المنيسر استحضار

تلك الإنجازات الحضارية للدلالة على القيم الإنسانية العليا التي لا تختلف وإن
تتأدت الأماكن واختلفت الأزمنة. ولم يعد برومئثوس وتموز وسيزيف والسندباد
غرباء في المجتمعات الحديثة، بل إن بعضها أصبح دائم الحضور وأقرب عند
الشاعر من إنسان هذا الزمان.

ثم انتهيت في الخاتمة إلى بلورة بعض نتائج الدراسة. فإذا وفقت فمن الله
وإن أخفقت فما قصرت عن عمد.

والله ولي التوفيق....

بلحاج كاملي

مدخل:

كان المنتصف الثاني من القرن التاسع عشر إزماناً بظهور تيارات فكرية ومذاهب أدبية تعددت مشاربها وتوعدت مرجعياتها الفكرية؛ فتباينت تبعاً لذلك أشكالها التعبيرية وآلياتها الفنية وفق أسس شعرية رأى فيها أصحابها القدرة على حمل تجارب العصر الجديدة التي لا تقوى الأشكال التقليدية حملها بالضرورة، مما حدا ببعض الشعراء⁽¹⁾ إلى الإعلان صراحة عن ضرورة استحداث أشكال شعرية جديدة لا تتطابق مع الشكل الذي ارتضاه الشاعر الجاهلي.

فرضت تلك المستجدات على الشاعر أن يعيد النظر في منطلقاته الإبداعية ووسائله الفنية التي اعتاد عليها منذ قرون طويلة، ليتحول بذلك تعامله مع التراث من الإذعان والاستسلام إلى القلق والسؤال. فكان طبيعياً أن تتصف مرجعيته بنوع من الاضطراب واللاتجانس الفكري، وهذا ما حدث فعلاً خلال السنوات الأخيرة بحيث اختلف الشعراء في اختياراتهم وإبداعاتهم، فهناك من بالغ في الاستسلام لهذه التغيرات وتلقى إنتاج كل ما يصدره الغرب من تصورات وأفكار، معرضاً نفسه إلى مخاطر التغريب والمثاقفة السلبية، متخلياً عن هويته وخصوصيته الحضارية.

وهناك من حاول أن يبلور مشروعاً شعرياً حديثاً يزاوج فيه بين التراث ومتطلبات العصرنة، وبشكل خاص في مجال إبداع أشكال جديدة تسمح للقيم التراثية أن تعيش فيه بكل أبعادها الفكرية والإنسانية.

⁽¹⁾ أمثال يوسف الخال في قوله (كما أبدع الشاعر الجاهلي شكله الشعري لا يعبر عن حياته، عليها نحن كذلك أن نبدع شكلنا الشعري لنعبر عن حياتنا): مجلة شعر العدد 3 - 1957 ص 114 (أخبار وقضايا).

1. مرحلة الصراع بين العامي والفصح:

تبلورت في خضم هذه الأحداث اتجاهات متصارعة حول الشعر العربي الحديث بين أنصار الأدب الفصيح أو الاتجاه المحافظ وأنصار الدعوة إلى الأدب العامي أو الاتجاه السيمردي الداعي إلى (التجاوز والتخطي)، فاحتدم الصراع بين الفريقين وظهر في شكل معارك أدبية اتخذت من مصر ولبنان موطنين لها.

في تلك الظروف أيضاً عرف شعر العامية في هذين البلدين تطوراً كبيراً، فبصدور ديوان (كلمة سلام) للشاعر المصري صلاح جاهين، كانت العامية بما تسلمت به من تراث ابن عروس وبيرم التونسي قد قطعت شوطاً لا يستهان به، استطاعت من خلاله أن تلبي احتياجات السليقة الفنية عند الشعراء، بحيث اتخذت لنفسها أشكالاً ساذجة تدور حول العمود الخليلي تارة، ومفتحة إياه تارة أخرى بأنغام جديدة وموضوعات شعبية عامة تدور حول الحياة العادية البسيطة، أو حول الحكايات والأساطير⁽¹⁾.

وقد تمكن فؤاد حداد — الأب الشرعي للحركة الشعرية العامية في مصر الحديثة — من تخلص شعر العامية من خصائص النشيد القومي والأغنية المذاعة، وينتهي به إلى ما يمكن تسميته بالمضمون الفني الذي يعالج التجربة الإنسانية في أبعد حدودها، فاكسب هذا الشعر على يديه قيمته الفنية الخاصة⁽²⁾، والتي كانت بدورها من روافد التجربة الشعرية العربية المعاصرة.

كما استطاعت مجموعة من الشعراء الشعبيين في مختلف البلاد العربية نذكر منهم ميشال طراد في (دولار) وموريس عواد في (أغثار) وعبد الله غانم في (العندليب) أن تكون حلقة وصل بين الشعر العامي والشعر الفصيح عن طريق التحول الذي أحدثته على مستوى القصيدتين (الفصيحة والعامية) سواء من حيث المضامين أو من حيث الأبنية التعبيرية والقيم الإيقاعية والموسيقية. وقد استمرت كوكبة أخرى من الشعراء والأدباء تؤسس لهذا الاتجاه وتعمل على تركيخته وتطويره من أمثال المازني وإلياس أبو شبكة وأحمد زكي أبو شادي وعلي محمود طه ولطفي السيد وعبد العزيز فهمي وسلامة موسى

⁽¹⁾ ينظر غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين — منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت ط 2 — 1978

ص 56.

⁽²⁾ ينظر غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين — ص 57 — 58؟

وغيرهم ممن كانوا يصدرون أحياناً عن مفهوم جديد لمعنى اللغة والفكر.

إذا كان الشكل القديم مقبولاً في زمن كان غرض القصيدة محصوراً في التعبير عن العواطف وإعادة صياغة الأشياء كما هي، فإن فكرة تشكيل القصيدة أصبحت تتبع من الإقرار بأن هذه الأخيرة لم تعد مجموعة من الخواطر والأفكار أو الصور، ولكنها بناء منظم ومندمج الأجزاء. ومن ثمّ كان الغرض من تغيير الشكل الشعري المتوارث هو جعل هذا البناء أكثر تنظيماً وتماسكاً، وخلق نوع من الانسجام والترابط العضوي بين التجربة الشعرية المعاصرة والأدوات الفنية المعبرة عنها. ذلك أن فلسفة الشعر الجديدة أصبحت قائمة على حقيقة جوهرية وهي أننا لا نشدّ المضمون على قالب أو في الإطار، وإنما نترك المضمون يحقق لنفسه وب نفسه الإطار المناسب⁽¹⁾. وهو أيضاً ما يراه غالبي شكري من أن فلسفة الشعر المعاصر الجمالية تتبع من صميم الخلق الشعري وطبيعته الفنية، وما على الشاعر إلا أن يشكل القالب الموسيقي الذي تقتضيه الدفعة الشعورية في مجملها⁽²⁾.

من هذا المنطلق الجديد لمفهوم الشعر وطبيعته بات من الضروري على الشاعر المعاصر — إذا أراد ألا يكون مقلداً لسابقه — أن يجدد في طرق تعبيره وأدواته الفنية تصانياً مع هذا المفهوم وهذه الفلسفة الرامية إلى تغيير الروى والأشكال والقوالب. ومن ثمّ كانت العودة إلى التراث الشعبي والثقافات القديمة بمختلف أشكالها التعبيرية أمراً ضرورياً لتجاوز المرحلة. وكان التمرد والتحرر من القيود والأشكال القديمة هما أولى مداخل هذا العهد الجديد.

2. مرحلة التمرد على القيود:

كانت الكلاسيكية في بدء نشأتها حركة شعرية سليمة قامت على إحياء التراث القديم واحتذاء أشكاله ونماذجه، وقد نجحت في إنتاج آثار شعرية ونثرية عظيمة، إلا أن خطر توقّعها ضمن القوالب الجاهزة والقواعد الصارمة كان يهدد روادها بالسقوط في التقليد والاتباع، فكانت النتيجة أن تردى الشعر في هاوية الشكلية والاجترار، وبسرزت الحاجة إلى ثورة فنية تقوض أركان الكلاسيكية وتفتح أفق إبداع جديد.

(1) ينظر: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياها وخصائصه الفنية والمعنوية دار العودة بيروت 1981 ص 16.

(2) ينظر غالبي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟ ص 115.

وقد ظهرت هذه الثورة أول ما ظهرت بأشكال مختلفة في أوروبا، وكان جون جاك روسو (1712-1778) - الداعية الأكبر إليها، بفلسفته الرامية إلى أن الإنسان مخلوق ذو غرائز خيرة وميول بسيطة، لكن الحضارة أفسدته وحرمته من السعادة وبخاصة حياة المدينة. وقد اتبعت سلسلة من الآراء المماثلة التي كانت تقف على النقيض التام مع الكلاسيكية وتمجد الإنسان الفرد المتحرر من القيود الأخلاقية والاجتماعية، المعتمد بخصوصيته و تفرد واختلافه عن الآخرين.

وما أن حلّ القرن التاسع عشر حتّى شكّلت مجموعة من الظواهر الأدبية كردّ فعل مباشر على الكلاسيكية تمثّلت في:

- 1- الدعوة إلى التحرر من الأشكال القديمة والأساليب الجاهزة.
- 2- تقديم الخيال على العقل، والهروب من الواقع، والالتجاء إلى الحلم، وطالب الانعتاق، والرجيل عبر الزمان بالارتداد إلى القرون الغابرة.
- 3- العودة إلى الأساطير والتمسك بالدين والمعتقدات الشعبية، والميل إلى الغوامض والخوارق، ورؤية الطبيعة ملاذاً ورفيقاً⁽¹⁾.

كان الهدف من وراء هذه الثورة الأدبية تجاوز الأشكال الجاهزة والعزوف عن اللغة المتحجرة، والدعوة إلى الاهتمام بالأدب الشعبي والحياة البدائية، وكل ما من شأنه إثارة الإحساس بالجمال الطبيعي والعفوية والبساطة. لقد ((صاغت الرومنطيقية... مفهوم الفلكلور والفن الشعبي الذي يشكل عنصراً من أهم عناصرها.. ففي بحثها عن الوحدة الضائعة وعن تأليف الشخصية والجماعة، وفي احتجاجها ضد الاستلاب الرأسمالي، اكتشفت الرومنطيقية الأغاني الشعبية، والفن الشعبي، والفولكلور، ونادت بها بلا موارد، إنجيلاً (للشعب) باعتبارها وحدة متجانسة ومتطورة عضوية))⁽²⁾.

هكذا قدّمت الرومانسية الفن الشعبي بوصفه مقابلاً لجميع أشكال الفن الأخرى، وبوصفه أيضاً ظاهرة تستحق الاهتمام والتشجيع، بل أصبحت وظيفة الأسطورة ومفهومها مثل مفهوم الشعر، لا تتنافس والحقيقة العلمية أو

⁽¹⁾ ينظر نسيم نساوي: مداخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر - مطابع ألف باء دمشق 1980 ص 157.

⁽²⁾ إرنست فيشر: ضرورة الفن - ترجمة ميشال سليمان - دار الحقيقة بيروت - د.ت ص 75-76.

التاريخية، بل إحدى روافدها الأساسية⁽¹⁾.

وقد استطاعت الفنون الشعبية بعامة والأسطورة بصفة خاصة أن تأخذ مكانتها الهامة من خلال النقد الأسطوري الذي أرسى دعائمه نورثروب فراي، كما كان لنظرية إرنست كاسيرر (1874-1954) في الترميز التي عرضها في كتابه (فلسفة الصور الرمزية) أثر كبير في تعزيز موقع الأسطورة في الأدب والنقد. فقد رأى نورثروب فراي ((أن استلهام الأسطورة وتحويلها إلى إطار فكري يضم الأدب، يحول النقد الأدبي إلى دراسة منهجية، فيكتشف الناقد الدلالة الكبرى التي يحملها تكرار صيغ معينة في آداب الشعوب المختلفة عبر الزمن، وهي أن هذه الصيغ رموز تهجع في اللاوعي الإنساني تعبر عن ذاتها في الحلم على مستوى الفرد، والأسطورة على مستوى الجماعة، وتسمى النماذج الأصلية))⁽²⁾. ومن ثم فإن اكتشاف هذه النماذج سيساعد الناقد الأدبي على أن ينظر إلى الأدب في امتداده المكاني والزمني بوصفه كياناً حياً يمكن أن يدرس دراسة دقيقة.

إن أهمية تشريح النقد عند فراي لا تنحصر في دعوته إلى تحويل النقد الأدبي إلى دراسة منهجية وعلمية فحسب، ولكن في استلهام النماذج الأصلية من حيث هي أسس وقواعد يرتكز عليها النقد الأدبي في تحليل النصوص وإرجاعها إلى أصولها الأسطورية، ذلك أن الأدب من وجهة نظره هو أسطورة قد أزيحت من مكانها، وأفضل طريقة لفنمه هو العودة به إلى نصه الأسطوري الصحيح⁽³⁾، وهنا يتخطى الأدب الحدود المحلية والآنية ويغدو تعبيراً رمزياً عن حقائق إنسانية شاملة.

ولئن كانت الرومانسية قد حررت الشعر من قيود الكلاسيكية وضوابطها الصارمة وأكسبته قدرة على خلق أشكال فنية جديدة مستفاعة من الثقافات الشعبية، فإن الفضل يعود إلى العلماء الذين أسسوا لعلم النفس والأناسة والفلكلور وغيرها من العلوم المهتمة بالثقافات القديمة كالأنثروبولوجية، التي

⁽¹⁾ ينظر: رينيه ويليك: نظرية الأدب — ترجمة محي الدين صبحي — المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط 2 — 1981 ص 246.

⁽²⁾ Northrope Frye; *Anatomy of Criticism* (Princeton 1957 p 17 نقلاً عن ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث — المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط 1 — 1978 ص 8.

⁽³⁾ ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث ص 16.

فتحت المجال واسعاً أمام الشعراء والمبدعين على هذه الناحية الغنية بالأشكال والمعارف والخبرات.

3. الإرهاصات الأولى لتوظيف التراث الشعبي:

قبل الحديث عن عوامل توظيف التراث الشعبي في الشعر العربي الحديث، نرى أنه لا بد من الإشارة إلى حقيقة جوهرية، وهي أن الشعر المعاصر لم يشكل السابقة الشعرية الأولى في توظيفه لهذا التراث، فقد كان هناك رعب أول سبقه في هذا الميدان، مهد الطريق وذلّل الصعوبات، فشكل بحضوره أثراً في تجربة الشعراء اللاحقين. وكانت أسبقية الشعر المعاصر في كيفية تناول هذا التراث وآليات توظيفه واختيار رموزه التي تضيف على التجربة الشعرية بعدها الفني والإنساني.

ومن ثم لا مفرّ من الوقوف عند إرهاصات هذا التوظيف وبخاصة عند أولئك الذين كان الشاعر المعاصر يقرأ لهم ويتأثر بهم أمثال شوقي، المازني، العقّاد، إلياس أبو شبكة، أحمد زكي أبو شادي، علي محمود طه، جبران خليل جبران، وآخرين.

على أن اختيار هؤلاء للحديث عنهم لم يكن اعتباطاً وإنما لتأثيرهم في حركة الشعر المعاصر وتأثرهم بألوان من التراث الشعبي بالإضافة إلى وضوح الرؤيا الأسطورية في أشعارهم، وانتسابهم إلى حركات شعرية كانت تتنادى بالتغيير والتجديد والانفتاح على الثقافات والفنون الشعبية المختلفة. وحتى لا نقع في تكرار بعض ما ذكرناه سلفاً، سنشير إلى أبرز عوامل توظيف التراث الشعبي في الشعر المعاصر، محاولين تقييم تلك التجارب أو الإرهاصات من خلال منظار موضوعي فني، آخذين بعين الاعتبار كل محاولة على انفراد.

أ- تأثير حركة النقل والترجمة: كانت حركتا النقل والترجمة عند العرب منذ القديم بوابة الانفتاح وعلى الفكر الإنساني وتصوراته، من خلالها تمّ التعرف على حضارات الشعوب وعاداتها وأدائها وطرائق تفكيرها. وقد ازداد الاهتمام بهما في بداية النهضة الحديثة لما رآه العرب من تقدم وازدهار عند الغرب في شتى العلوم والفنون، فانعكف بعض الكتاب والشعراء ممن ذكرنا سابقاً - في ظل حركة الاتصال والبعثات العلمية التي عرفتها مصر ولبنان - على الترجمة ينهلون من معين الآداب الغربية وفنونها.

وسرعان ما تجلّت آثار هذه الحركة في أدب جيل ما بعد الحرب العالمية

الأولى. فقد ((انتقل هذا الجيل بالترجمة نقلة دانته حد الكمال بما أوتي من قدرة لغوية وأدبية))⁽¹⁾ كبيرة، ويأتي على رأسهم طه حسين بدعوته إلى ضرورة انفتاح الثقافة العربية الحديثة على الثقافة اليونانية العريقة التي تعد من الأسس الهامة للثقافة المعاصرة في العالم كله. ففي كتابيه (من الأدب التمثيلي اليوناني) عن ماسي سوفوكليس و(أوديب وثيسبوس من أبطال الأساطير اليونانية) الذي ترجمه عن أندره جيد، دعوة صريحة للرجوع إلى الأدب اليوناني القديم ممثلاً في روائع المسرح التراجيدي المليء بالأساطير والأجواء الساحرة. يقول طه حسين في هذا الصدد ((ولست أدري أمخطي أنا أم مصيب، ولكني أعتقد أن هاتين القصتين: قصة سوفوكل وقصة أندره جيد هما وحدهما اللتان تشهدان بأن محنة أوديب خليفة حقاً بأن تكون موضوعاً للتفكير الذي يغزو العقل، والفن الذي يغزو القلب، وبأن تكون من أجل ذلك صالحة لتفكير الفلاسفة وابتكار الأدباء على مر العصور واختلاف الأجيال))⁽²⁾.

ويمكننا أن ندرج ضمن هذا العامل أيضاً ما قام به البستاني في أوائل هذا القرن (1904) بترجمته لإلياذة هوميروس في صورة شعرية رائعة وذلك بعد أن تجشّم الكثير من العناء في سبيل نقلها عن اليونانية، وتطويع الشعر العربي للمواقف والأحداث. وقد قدم لها ببحث أسباب انحراف العرب عن ترجمة الشعر اليوناني وتذوقه جاعلاً خرافات الآلهة وأساطيرها أحد هذه الأسباب. فكان لهذه الترجمة أثر عظيم في نفوس الشعراء والأدباء بحيث تلقوها بحفاوة كبيرة ونهوا بفضل مترجمها، بل أن جمال الدين الأفغاني تمنى لو أن الأدباء الذين جمعهم المأمون بادروا إلى نقل الإلياذة، حتى وإن أدى ذلك بهم إلى إهمال نقل الفلسفة اليونانية برمتها⁽³⁾، لأن الفائدة التي كان سيجنونها منها أكبر بكثير من الفائدة التي جناها من الفلسفة المنقولة عن اليونانية.

ولا بد أن ننوه في هذا السياق أيضاً بالجيد الذي قام به دريني خشبة بترجماته العديدة حين أراد أن يقدم الأدب اليوناني إلى القراءة في أحسن ثوب وأجمل صورة، فترجم الإلياذة ثم الأوديسة، وكتب عن أساطير الحب والجمال عند الإغريق: ((كان يحزنني ألا يعرفنا قراءة العربية، على طول ما سمعوا

⁽¹⁾ شوقي خيف: الأدب العربي المعاصر في مصر — دار المعارف مصر — ط3/ ص 27.

⁽²⁾ أنار، د. حيد: أوديب وثيسبوس — ترجمة طه حسين — دار العلم للملايين بيروت ط4 — 1980 ص 32.

⁽³⁾ ينظر: هوميروس: الإلياذة — تعريب سليمان البستاني — مطبعة افلال مصر 1904 ص 25.

بها، وعلى كثرة ما داعبت خيالهم وغازلت أحلامهم فأنا أقدمها إليهم اليوم، بالطريقة التي أثرت أن أروي بها هذه الأساطير⁽¹⁾). وهذا يعني أن دريني خشبة قد تصرف في الأصل واتبع طريقة جورج تسابمان وهي إعادة كتابة ملحمة هوميروس بالأسلوب والبناء اللذين يعتقد أنهما أصلح لعصره وأكثر ملاءمة للغة⁽²⁾. غير أن هذه الطريقة — في رأينا — جعلت الملحمتين بعيدتين بعض الشيء عن أصلهما الفني الذي أراده لهما هوميروس.

لقد كانت هذه الترجمات وغيرها مما سوف نذكره لاحقاً، إحدى روافد الشعر العربي المعاصر وعاملاً من عوامل انفتاحه على الثقافات العالمية وفي مقدمتها الثقافة اليونانية بترائيا وأساطيرها المتنوعة. ومن هذه الترجمات نذكر جهود أحمد شوقي والمازني والعقاد:

— أحمد شوقي: كانت الترجمة والمحاكاة عاملين فاعلين في اهتمام شوقي بالتراث الشعبي وتوظيفه، فقد أعجب بخرافات لافونتين وأسلوبه وهذا ما جعله يقول: ((جربت خاطري في نظم الحكايات على أسلوب لافونتين الشبير، فكنت إذا فرغت من وضع أسطورتين أو ثلاث اجتمع بأحداث المصريين، وأقرأ عليهم شيئاً منها فيفهمونه لأول وهلة، ويأثسون إليه ويضحكون من أكثره، وأنا أستبشر لذلك، وأتمنى لو وفقتي الله لأجعل لأطفال المصريين مثلما جعل الشعراء للأطفال في البلاد المتمدنة، منظومات قريبة المتناول، يأخذون الحكمة والأدب من خلالها على قدر عقولهم⁽³⁾)).

ويناشد شوقي أدباء عصره أن يسيّموا في هذه الميمنة، ويخص بالذكر منهم الشاعر خليل مطران فيقول: ((وهنا لا يسعني إلا الشاء على صديقي خليل مطران، صاحب المنن على الأدب والمؤلف بين أسلوب الإفرنج في نظم الشعر وبين منهج العرب. والمأمول أن نتعاون على إيجاد شعر للأطفال، وأن يساعدنا سائر الأدباء والشعراء على إدراك هذه الأمانة⁽⁴⁾)).

يتضح من هذا الكلام أن الهدف الرئيس وراء اهتمام شوقي بالتراث الشعبي، وبالخصوص قصص الحيوان منه، إنما هو الرغبة في إيجاد أدب

(1) دريني خشبة: أساطير الحب والجمال عند الإغريق — دار افلال العدد 171 سنة 1965 ص 12.

(2) هوميروس: الإلياذة — ترجمة دريني خشبة — دار العودة بيروت ص 6.

(3) نفوسي زكريا سعيد: خرافات لافونتين في الأدب العربي — مؤسسة الثقافة الجامعية مصر — 1976 ص 76.

(4) المرجع السابق ص 76.

للأطفال، وتتأكد هذه الرغبة إذا علمنا بأن تاريخ حياة هذا الشاعر وجزءاً كبيراً من شعره يؤكدان حبه للأطفال بعامة وأبنائه بخاصة، وحرصه على تثقيفهم لا فيما يقدمه من خرافات وأساطير فحسب، وإنما في قصائد ومقطوعات من شعره⁽¹⁾.

يبدو أن هذه الرغبة كانت صادقة إلى حد بعيد، بل لعلها أكثر صدقاً مما كتبه لافونتين نفسه، إذ يرى بعض الدارسين أن لافونتين في حياته الخاصة كان بعيداً عن حبه للأطفال والعناية بهم⁽²⁾.

إن اهتمام شوقي بهذا النوع من التراث يذكرنا بما قام به الأخوان جريم حينما أرادا أن يقدموا كتاباً حقيقياً للبيت الألماني وأطفاله، بإصدار أول جزء منه تحت عنوان ((حكايات الأطفال والبيوت))⁽³⁾ سنة (1812). غير أن شوقي يختلف عنهما في كونه لم يهتم بنغمة التراث الشعبي أي العامية لظروف معينة وأسباب دينية واجتماعية، واكتفى بتوظيف التراث بوصفه قيمة حضارية وتاريخية ينبغي أن تعيش، وقد ازداد اهتمامه به بعد أن جرب بنفسه تأثيره على النفوس كما أشرنا سابقاً.

اهتم شوقي إلى جانب هذا، بتاريخ مصر الشعبي فنظم فرعونياته المشهورة في أبي الهول والنيل وتوت عنخ آمون، كما أنه ربط شعره بينابيع التراث العربي ورموزه، فاستقى منه مسرحيات وقصائد عديدة مثل (مجنون ليلى) التي تحدث في الفصل الرابع منها عن روايب المعتقدات الجاهلية حول الجن وصلاتها بالإنس، وقيامها بالإلهام للشعراء، وما يشيع عنها في التراث الشعبي من بنائها للمعابد والمدن الكبيرة، كبنائها لبيكل سليمان، ومدينة تدمر...

إن الدارس لشعر شوقي يلاحظ بيسر أنه قد استفاد كثيراً من التراث الشعبي العربي والعالمي، كما استفاد من لافونتين وابن المقفع فجاء توظيفه لهذا التراث ((على طريقة من الاستطراد وعدم الدقة الفنية في استخدام الحيوانات كأقنعة للأفكار وكرمز للحياة الإنسانية.. حيث ينسب الحاكي أنه يتقمص شخصية حيوان، فيتحدث عن الإنسان مباشرة، وبذلك يخرج عن حدوده

(1) ينظر: أحمد شوقي: ديوان الشوقيات — دار العودة بيروت، المجلد 2 — الجزء الرابع (قصيدة أمينة — طفلة لأمية — لعبة — ديوان الأطفال).

(2) ينظر: نخروسي زكريا سعيد: خرافات لافونتين في الأدب العربي ص 76.

(3) ينظر: فردريش فون دير لاين: الحكاية الخرافية — ترجمة نبيلة إبراهيم دار القلم بيروت، ط 1/ 1973 ص 26.

الحيوانية المفروضة فنياً، إلى الحدود الإنسانية التي كان من المفروض أن يومي إليها دون أن يصرح⁽¹⁾.

وإذا كان أنس داود لا يرى فضلاً لأحمد شوقي كونه اكتفى بصياغة بعض الحكايات وترتيبها في مقطوعات شعرية غنائية بالإضافة إلى انعدام الرؤية المعاصرة التي تعتمد إلى تقجير التراث واستغلال طاقاته الحية، لإنارة بعض جوانب حياتنا، فإننا نعتقد أن ما فعله شوقي كان يمثل مرحلة أولى لا بد منها وخطة حاسمة في مجال تطويع الشعر العربي للموضوعات الشعبية والأحداث الدرامية والمسرحية، ومن ثم فإن له فضل المبدئ الذي مهد الطريق وأثار السبيل وألفت الانتباه إلى هذا التراث.

— المازني والعقاد: قام كل من المازني والعقاد إلى جانب طه حسين وشوقي بترجمة بعض القصائد الشعرية بشيء من التصرف والتعديل الذي تقتضيه الظروف والأحوال الاجتماعية. فقد ترجم المازني قصيدة (الراعي المعبود)⁽²⁾ إلا أنه لم يهتم بأصلها الميثولوجي الذي يبدو أنه لم يكن يعرف عنه شيئاً، فهو لا يشير مثلاً إلى أن هذا الراعي هو أورفيوس⁽³⁾ وأن قصته الشجية ترمز إلى المحبة والجمال وسحر الصوت، لأنه لم يذكر شيئاً من ذلك واكتفى بالإشارة إلى قوة عزف هذا الراعي وحسن غنائه. ولعل أهم شيء يمكن استنتاجه بعد قراءة هذه القصيدة هو إعجاب الشاعر بها وعدم إفادته من عناصر هذه الأسطورة وأبعادها الإيحائية والدلالية. وكما أسلفنا القول فإن عملية النقل والترجمة كانتا عاملين أساسيين في إichام التراث الشعبي في النصوص الشعرية العربية الحديثة.

ومن القصائد التي تؤكد هذا الاتجاه أيضاً قصيدة العقاد (فينوس على جثة

(1) أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث — مكتبة عين شمس — مصر — ص 166.

(2) إبراهيم المازني: الديوان — مطبعة محمد محمد مطر — القاهرة 1917 ص 161.

(3) تروي عنه الأسطورة أنه كان صاحب أحيان موسيقية سحرية تحرك الحيوان والنبات والجماد، لما ماتت زوجته يوردياسي متأثرة بعضة أفعى، ذهب إلى عالم الأموات حيث بلوتو وبرسيفوني معتمداً على أختانه وأنغام موسيقاه في مناشدتهما إرجاع زوجته، فسمح له بإعادتهما إلى عالم الأحياء شريطة ألا يلتفت إليها أو يتحدثا حتى يجتازا بوابة عالم الأموات، غير أن حبه وخفته لزوجته جعلته يتفلسف، وتعود يوردياسي إلى عالم الأموات دون أن يستطيع إخراجها مرة ثانية. وتذكر الأسطورة أن امرأة "تراشية" أغضبها نواحه على زوجته فقتلته. يقرر: ك. ك. رائف: الأسطورة — ترجمة حفتر صادق الخليلي — منشورات عويدات — بيروت — ط 1 — 1981 ص 138، وكذلك دريني حشبة: أساطير الحب والجمال عند الإغريق، دار الهلال مصر العدد 171 ص 74.

أدونيس⁽¹⁾ التي ترجمها عن شكسبير. غير أن العقاد أحس بأهمية تعريف هذه الأسطورة للمتلقى، فأشار في الهامش إلى قصة حب فينوس لأدونيس، وكيف أنه كان ولوعاً بالصيد لدرجة أنه أبى نصيحة عشيقته بالإقلال منه، وبقي على حاله حتى قُتله خنزير بري، فوقفت على جثته تبكي وتذرف دموع الحزن والأسى⁽²⁾.

يبدو أن العقاد بفعل ثقافته الواسعة واطلاعه على الآداب الغربية، كان على وعي بما يقدمه التراث الشعبي للشعر من أجواء خيالية رحية ورموز متجددة، فما لبث أن استخدمه في شعره، فكانت النتيجة أن تراوح استخدامه له بين الإشارة العابرة، والتشبيه، ونظم القصة الشعبية⁽³⁾.

لم يكن العقاد منفرداً في طريقة هذا الاستخدام، بل كان ظاهرة عامة عند معظم شعراء العصر الحديث الذين لم يتمكنوا من توظيف التراث توظيفاً فنياً يسمح لهم بطرح البديل في عالم التجربة الشعرية الحديثة. ولا نعتقد أن السبب في ذلك يعود إلى أن هؤلاء الشعراء لم يكونوا من أصحاب الخيال المجنح أو الخلاق والعاطفة العميقة المتغلغلة في مظاهر الوجود كما يرى ذلك أنس داود⁽⁴⁾، بقدر ما يعود إلى أسباب فنية، وتقاليد شعرية راسخة، كانت تحول بينهم وبين التجديد الكامل والتغيير الشامل.

إن ما قام به الرعيل الأول من شعراء حركة التجديد يعد خطوة هامة في تاريخ الشعر العربي الحديث بالنظر إلى تلك الصراعات الفكرية والحضارية التي شهدها العصر، والتي ما كان لأحد أن يتمرد عليها أو يخرج عن دائرتها، بحيث كان النظر إلى ((كل محاولة لإدخال فن من الفنون الشعبية في مجال الاحتراف محاولة مشبوهة ومنحوسة، لا تستند على أساس من الدراسة الصحيحة والثقافة الجادة والنظر الموضوعية))⁽⁵⁾.

ب- التأثير الرومانسي والرمزي: كان من أهداف الرومانسية، كما سبق

(1) محمود عباس العقاد: الديوان — مطبعة وحدة البيان والإنتاج — مصر 1967 ص 25.

(2) ينظر: محمود عباس العقاد: الديوان ص 25.

(3) هناك أساطير أخرى كثيرة استخدمها العقاد في شعره كتبت التي أشار إليها أنس داود في كتابه: الأسطورة في الشعر العربي الحديث دار الجيل القاهرة 1975 ص 234. وعبد الرضا علي في كتابه: الأسطورة في شعر الشباب دار الرائد العربي بيروت 2، 1984 وما عداها.

(4) ينظر: أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث ص 237.

(5) ماروق خورشيد: الموروث الشعبي — دار الشروق القاهرة — ط 1 — 1992 ص 6-7.

الإشارة، تحرير الأدب من القيود وكسر الحواجز التي وقفت دون تطوره وفي مقدماتها تلك الأشكال والنقائب الفنية الجاهزة التي ورثها الشعراء عن أسلافهم، والتي أصبحت لا تعبر عن مضامين التجربة الشعرية الحديثة بحرارة وصدق.

أما الحاجز الثاني فيتمثل في اللغة إذ يرى أقطاب المذهب الرمزي أن اللغة العادية عاجزة عن احتواء التجربة الشعرية، وإخراج ما في اللاشعور، وتوليد الأفكار في ذهن المتلقي. لكن الرمز يمنحها القدرة على نقل هذه التجربة، واجتياز عالم النفس الخفية، لأن الرمز يتضمن قدرة فنية عالية تساعد على التكثيف والإحياء والتخيل. وبما أن موطن الرمز الأصلي، هو الأسطورة والشعر بوصفهما أرقى صور التعبير الرمزي المنحدرة عن التكفير السحري والمجازي، فإن العودة إليه أصبحت أمراً ضرورياً لتجاوز مرحلة التقليد.

حاول بعض الشعراء العرب من هاتين المدرستين (الرومانسية والرمزية) أن يتخذوا من الأساطير مادة للتلميح والإحياء، وإغناء العمل الأدبي بطاقات رمزية جديدة، كاستخدام جبران خليل جبران لأسطورة أدونيس وعشثروت في لقاء دمعة وابتسامة (1914)، واستخدام زكي أبو شادي لأسطورة أورفيوس ويورديس، وعلي محمود طه في (أرواح وأشباح) التي عمد فيها إلى استخدام بعض الأساطير الإغريقية كأسطورة (هرميس) و(نايس) و(سافو) و(أورفيوس)، وسعيد عقل في مسرحيته الشعريتين (بنت يفتاح 1935) مستمداً موضوعها من التوراة، و(قدموس 1944) التي تروي قصة حب بين زوس وأوروب ابنة ملك صور.

ومن هؤلاء أيضاً نجد إلياس أبو شبكة (1904-1947) الذي حاول من خلال لمحاته الأسطورية المتوحاة من الكتاب المقدس (العهد القديم) بث بعض آرائه وأفكاره كتلك التي تحدث فيها عن شرور جمال المرأة وما يجره من ويلات للرجال من خلال قصيدته (شمشون) مستخدماً أسطورة دليلة⁽¹⁾ للتعبير عن فجور المرأة وخداعها للرجل من خلال إثارة شهوته. وقد حاول إلياس أبو شبكة بطريقة ذكية أن يجمع في هذه القصيدة بين أسطورتين متقاربتين في الدلالة، فربط بين خيانة دليلة لشمشون وخيانة ديانيرة لهرقل، فقال:

(1) ينظر: جيمس فرايزر: الفولكلور في العهد القديم (التوراة) ترجمة سيرة إبراهيم - دار المعارف - مصر - ط 2 - 551/2. دليلة كما تذكر الأسطورة قد حلت عشيقها بأن أفقت سر قوته لأعدائه، فكانت سبباً في هلاكه.

ملقيه بحسبك المأجور
وإدفعيه للانتقام الكبير
إن في الحسن، يا دليلة، أفعى
كم سمعنا فحيحها في سرير
أسكرت خدعة الجمال هرقل
قبل شمشون بالهوى الشرير
والبصير البصير يخدع بالحسن
وينقاد كالضربير الضربير⁽¹⁾

يرى أنس داود أن إلياس أبا شبكة قد حرص على صياغة الأسطورة كما وردت في الأصل دون تحليلها أو اكتشاف أسرار الحياة الإنسانية الخالدة من خلالها، أو إضافة عناصر فنية أخرى إليها، مما جعلها خطابية الطابع كالأحكام المجردة⁽²⁾ التي لا يستخلص منها القارئ أي بعد من أبعادها الإنسانية.

إلا أن أبا شبكة لم يكن — في نظرنا — بصدد تحليل أسطورة شمشون ودليلة بقدر ما كان يهدف إلى نقل موقف معين وتجربة معينة. فالأسطورة ليست غاية وإنما وسيلة فنية لجأ إليها الشاعر ليؤكد موقفاً معيناً، علماً أن هذه الوسيلة — كما يرى ذلك خليل حاوي — كانت تفتقر في بعض أجزائها للتوهج الشعري، كما كانت عادة تنتهي إلى عبرة أخلاقية خارجة عن طبيعة الشعر⁽³⁾. لكن على الرغم من كل هذا فقد استطاع هذا الشاعر أن يتقدم خطوة إلى الأمام في استخدامه للتراث الشعبي مقارنة مع شعراء عصره، لأنه حاول أن يوحد بين الأسطورة والتجربة في لحمة شعرية واحدة، وإن كان ينقصه التوهج الشعري في بعض الأحيان كما أشار إلى ذلك خليل حاوي.

. أحمد زكي أبو شادي (1892 - 1955).

كان أبو شادي، بفعل تأثره بالأدب الإنجليزي بالخصوص، شديد الاهتمام بالتراث الميثولوجي بوصفه أحد الكنوز الإنسانية التي يفتقر إليها شعرنا أند

⁽¹⁾ إلياس أبو شبكة: أفاعي الفردوس — منشورات دار المكشوف — بيروت ط 2 / 1948 ص 21.

⁽²⁾ بظر: أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث ص 384 — 385.

⁽³⁾ بظر: يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر — دار الآداب — ط 1 / 1994 ص 16.

الافتقار، ويستغرب أمر الذين يرفضون استخدامه: ((ويبلغ الشطط ببعض النقاد أن يستنكر تطعيم أدبنا العربي بالميثولوجيا الإغريقية الرائعة التي نفتقر إليها أشد الافتقار بينما الإنجليز وقد استوفوا نقل الروائع الأجنبية الأوروبية القديمة يرقصون لترجمة الخيام والمعري والبهاء زهير وابن الفارض وغيرهم من شعراء الشرق إلى لغتهم))⁽¹⁾.

لقد اتجه هذا الشاعر نحو الأساطير اليونانية والفرعونية، يغترف منها ليضفي على شعره طابعاً إنسانياً عاماً، فكتب قصائده (أورفيوس ويورديس)⁽²⁾ (هرقل وديانيرة)⁽³⁾، (دانيل في جب الأسود)⁽⁴⁾، (الرايات الراقصات)⁽⁵⁾، (أوزيريس والثابوت)⁽⁶⁾، (إيزيس والطفل)⁽⁷⁾ وغيرها من القصائد الأخرى التي حفلت بها دواوينه وأعداداً من مجلة أبولو التي كان يشرف عليها.

يتضح من هذه القصائد أن منهج أبي شادي في توظيف التراث وبالخصوص الأسطورة منه يقوم على نقلها وتقديمها في شكل قصة شعرية، ولذا ألفناه بهتم كثيراً بالأسماء والتفاصيل، وكأنه يريد للأسطورة أن تستوفي كل شخصياتها وأجوائها، فهو لا يكتفي مثلاً بذكر (أورفيوس ويورديس) وإنما يعرض علينا أسماء أخرى مثل (برسفون) ملكة العالم السفلي و(بلوتو) زوجها و(سربروس) كلب الجحيم وحارس مملكة الموتى، و(أبولو) إله الشعر والفنون، وهكذا.

لقد كان هدف أبو شادي من وراء توظيفه لهذا الركام من التراث الشعبي الفلكلوري، جعل القصيدة العربية تنحو منحى القصيدة الغربية في اتساع دائرتها وشمول موضوعاتها ((غير أن أسلوبه لم يستطع أن يخرج بالقصيدة إلى مصاف التجربة الإنسانية العالمية، لخلو تجربته من دلالاتها الاجتماعية التي كان يمكن أن يفجرها الموقف البدائي، لو أنه فطن إليه، ثم إن اهتمامه بالمحافظة على شكل الأساطير وتفاصيلها أحوال قصائده إلى قصص أسطورية

(1) أحمد زكي أبو شادي: الينبوع - مطبعة التعاون - القاهرة 1934 ص: 5.

(2) أحمد زكي أبو شادي: الينبوع ص 22.

(3) أحمد زكي أبو شادي: الينبوع ص 37.

(4) أحمد زكي أبو شادي: الينبوع ص 51.

(5) أحمد زكي أبو شادي: فوق العباب - مطبعة التعاون - القاهرة 1934 ص: 12.

(6) أحمد زكي أبو شادي: فوق العباب ص 39.

(7) أحمد زكي أبو شادي: فوق العباب ص 41.

لا تملك غير موهبة التشكيل والأداء والنظم. ليس غير))⁽¹⁾.

- علي محمود طه (1902-1949):

وجد علي محمود طه في التراث الشعبي الإغريقي وقصص التوراة مادة خصبة ومجالاً رحباً لبسط أفكاره وتأملاته الشعرية، فكتب قصيدته الطويلة (أرواح وأشباح) مستمداً شخصياتها من الأساطير الإغريقية والإفريقية والعربية، كشخصية (هرميس) و(ثايس) و(سافو) و(أورفيوس)، و(ماتا) و(السامري) صانع العجل الذهبي الذي فتن به بنو إسرائيل وعبدوه حين توجه موسى إلى ربه. غير أن بعض هذه الشخصيات كانت مجردة من ماضيها التاريخي والأسطوري، فهي تترك بتأثير من الشاعر وميوله، لذا بدت جاهزة، مخالفة في كثير من سماتها وحقائقها لنسجها الأسطوري القديم على حد تعبير شوقي ضيف⁽²⁾.

ومهما قيل عن هؤلاء الشعراء فإن الشيء الثابت لديهم أنهم أخذوا الأساطير بوصفها ميراثاً ثقافياً عن الأولين، فاستعملوها استعمالاً قصصياً حيناً، وأشاروا إليها حيناً آخر دون مراعاة شروط التوظيف وآلياته، بل دون مراعاة المحتوى الوجداني أحياناً الكامن في هذه الأساطير.

إن التراث الشعبي بوصفه معطى حضارياً وشكلاً فنياً في بناء العملية الشعرية، لم يعرفه الشاعر العربي إلا بعد الخمسينيات من هذا القرن بظهور جيل جديد احتك بالثقافة الغربية وتأثر بها تأثراً قوياً وعميقاً.

⁽¹⁾ عبد الرضا علي: الأسطورة في شعر السياب — ص: 41.

⁽²⁾ ينظر: شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر — دار المعارف — مصر — ط 3 — ص: 166.

الفصل الأول

المكوّنات والأصول

- الفن والسحر
- الأسطورة والشعر
- الجذور الأسطورية للقصيدة العربية
- اللغة وأشكال التراث الشعبي

المكونات والأصول:

1. الفن والسحر:

إن أهم شيء يعنى به البحث في حقل نظرية الأدب أو تاريخ الفن، نشأته ووظيفته وتشكيل صورته ورموزه. وبما أن الشعر يعد من بين أولى النشاطات الفنية للعقلية البشرية⁽¹⁾، فإن البحث في أصول الفن ومصادره هو نفسه البحث عن بدايات الشعر ومكوناته. ولن يتأتى هذا البحث على الوجه الصحيح ما لم يتجه في اعتقادنا صوب ميادين علوم الإنسان (الأنثروبولوجيا) والأساطير (الميثولوجيا) وعلم الشعوب والحضارات (الإثنولوجيا) ممثلة فيما تجمع لدى الباحثين في هذه الحقول من نتائج وآثار تدل دلالة واضحة على أن الفن (الشعر) نشأ نشأة دينية من خلال الطقوس والشعار التعبدية القديمة.

تذكر بعض هذه النتائج أن الفن، عند نشأته، كان ضرباً من السحر⁽²⁾ والممارسة الطقوسية الكلامية التي تستهدف أغراضاً سحرية (اجتماعية واقتصادية) مباشرة، ونادراً ما تستهدف أغراضاً جمالية لأن ((الغرض من النظرة السحرية ومن النظرة الفنية كان واحداً في الحياة البدائية))⁽³⁾. ومن ثم فإنه من الصعوبة بمكان التمييز بين ما هو نفعي وما هو فني عند الإنسان البدائي الذي كان يفعل كل شيء لأجل هدف معين ضماناً لحياته وعيشه.

(1) ينظر: عبد الفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع بيروت ط1، 1987 ص56.

(2) حول علاقة الفن بالسحر، والفنان بوصفه ساحراً، ينظر: هيربرت ريد: الفن والمجتمع، ترجمة: فارس منري ضاهر دار الفلم بيروت ط1، 1975 ص19. إرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة: ميشال سليمان دار الحقيقة للطباعة والنشر بيروت ص15. أرنولد هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة: فؤاد زكريا المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط2، 1981، 33/2.

(3) عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب دار العودة بيروت ط3، 1983 ص32.

وهذا ما تؤكدُه النقوش والرسومات القديمة، التي هي برمتها حيوانية تقريباً، والتي يذهب الافتراض إلى القول إن البدائيين كانوا يعتقدون أنه في حال تجسدهم للحيوان، إنما يكتسبون قوة السيطرة عليه، ولم يكن التمثيل التصويري لديهم سوى استيقافاً للنتيجة المطلوبة، فالفنان القديم عندما كان يرسم حيواناً على صخرة أو داخل معبد أو كهف، كان ينتج حيواناً حقيقياً، ذلك أن عالم الخيال والصور ومجال الفن والتذوق والمحاكاة المجردة، لم يكن قد أصبح في نظره ميداناً خاصاً قائماً بذاته⁽¹⁾ مختلفاً عن الواقع ومنفصلاً عنه.

تؤكد النظرة السريعة على أقدم مخلفات الفراعنة والإغريق في هذا المجال بشكل واضح أن ((أصول الفن إنما ترجع إلى السحر))⁽²⁾ بوصفه إحدى الركائز الاعتقادية والمعرفية في تلك المرحلة من حياة المجتمعات البشرية، وإلى الممارسات الشعبية المعبر عنها بواسطة الأساطير والأمثال والتعاويذ والأغاني الفلاحية وغيرها، إذ كانت الطقوس والمعتقدات مهذاً للفنون والثقافات.

وقد رافق الشعر والغناء والرقص والتمثيل دوماً المراسيم الدينية والاحتفالات الفلكلورية. ومع إدراك الإنسان لفكرة الحياة والموت، نشأت العمارة في المقابر والهيكل، وانتشرت الرسوم والمنحوتات رموزاً تجسد قوة غيبية لا تتركها الحواس. وقد توصلت الأبحاث التاريخية في هذا الشأن إلى أن أقدم الأساطير كانت غناء دينياً، ثم صارت ملاحم شعرية بفعل تراجع العنصر الديني فيها، وخير مثال نقدمه على هذا التحول (من الأسطوري إلى الشعري)، الملاحم اليونانية القديمة التي عمل المنشدون على إعادة إخراجها وخلقها في صيغة مألوفة ومعدة خصيصاً لمناسبة معينة تتماشى وميول الناس من حولهم⁽³⁾. والأمور نفسه نراه عند البابليين وغيرهم من الشعوب القديمة ذات الحضارات العريقة.

قد يطول الحديث إذا أوغلنا في ضرب الأمثلة عن أصل الفن وعلاقته بالسحر وبالخصوص أن مجال اهتمامنا في هذه الدراسة هو الشعر وليس الفن إجمالاً، لكن كخلاصة عامة نقول إن الفنان القديم ظل يعتمد السحر بواسطة

(1) ينظر: أرنولد هاويزر: الفن واجتماع عبر التاريخ. ترجمة فؤاد زكريا 1/ 18.

(2) إيرنست فيشر: الاشتراكية والفن، ترجمة: أسعد حليم دار الفلم بيروت ط 1، 1973 ص 23.

(3) ينظر: أحمد عثمان: الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً. سلسلة عالم المعرفة 77 الكويت 1984 ص 67.

عبقريته وإبداعه الفني يُبضمن العيش والبقاء، وقد كانت الحرف والصناعات والزخارف والفنون الشعبية جزءاً هاماً من هذه الطقوس أو العبادات التي كان لها مظهر سحري منذ فجر التاريخ، حيث كان ((الفنان ينتج فنه ليدعم عقيدته أو ليؤثر على القوى الخارجية فيجعلها صالحة له، محققة لأمانيه، موطدة لأقدامه في الطبيعة التي يعيش فيها))⁽¹⁾، ولما نجد فناً من هذه الفنون بعيداً عن الأغراض السحرية.

فكل ما أنتجه الإنسان البدائي من رسومات أو صناعات فخارية ونسجية أو غيرها من الصناعات المرتبطة بحياته اليومية، كان لها مظهر سحري وأهداف معينة. ولذا فإن النظر إلى هذه الفنون على أنها محض نتاج فني أو جمالي شغل به الإنسان القديم نفسه في أوقات فراغه، نظرة تتجانب الصواب وتتبدع عن الحقيقة.

2. الأسطورة والشعر:

لعلنا لا نخطئ إن قلنا إن الميتمين بالأسطورة ودارسها لم يتوصلوا إلى اعتماد تعريف جامع مانع لها، يمكنه الإسهام في توضيح بعض المسائل المتعلقة بطبيعتها وعلاقتها بغيرها من الأنساق التي قد تتداخل معها في الكثير من الجوانب كالشعر مثلاً.

ولعل صعوبة الوصول إلى هذا التعريف الجامع المانع هو الذي جعل سنتت أوغسطين يقول عندما سئل عن ماهية الأسطورة ((إنني أعرف جيداً ما هي، بشرط ألا يسألني أحد عنها، ولكن إذا ما سئلت، وأردت الجواب. فسوف يعترضني التلكؤ))⁽²⁾. وقد أشار إرنست كاسيرر كذلك إلى هذه الصعوبة فذكر أن المشكلة لا تكمن في نقص المادة بل في وفرتها وتعدد مصادرها، فقد اشترك الأدباء والفلاسفة وعلماء الأنثروبولوجيا وعلم النفس وعلم الاجتماع في هذه الدراسات⁽³⁾، كل من وجهة نظره واختصاصه.

(1) سعد الخادم: الفن الشعبي والمعتقدات السحرية، سلسلة الألف كتاب 477، مكتبة النهضة المصرية القاهرة ص 2.

(2) ك. ك. رانفيس: الأسطورة، ترجمة جعفر صادق الخليلي منشورات عويدات بيروت (سلسلة زدي علماء ط 1، 1981 ص 9).

(3) ينظر: إرنست كاسيرر: الدولة والأسطورة، ترجمة أحمد حمادي محمود الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1975، ص 18.

ليس الهدف في هذا المقام الوقوف عند هذه الآراء ووجهات النظر، لأن ذلك يستلزم جهداً كبيراً، ليس هذا موطنه، وإنما نريد سبر أغوار مواطن التلاقى والاختلاف بين الشعر الأسطورة، وهل الشعر هو فعلاً كما قيل ((السليل المباشر للأسطورة وابنها الشرعي))⁽¹⁾؟

إن علاقة الشعر بالأسطورة علاقة قديمة تشهد لها العديد من المخلفات الفنية كالملاحم البابلية والإغريقية والصينية. فقد أجمع مؤرخو الصين على أن معتقداتهم الأسطورية كانت المضمون الوحيد لأقدم صور التأليف الشعري عندهم⁽²⁾، والإجماع نفسه ينطبق على ملحمة جلجامش والإلياذة والأوديسة التي استقت موضوعاتها من التراث الشعبي العريق. وليس من المستبعد أن تكون بذور الشعر الملحمي قد جاءت من الترائيل والابتهالات الدينية التي كان يؤيدها الكهنة وسدنة المعابد، أو من تلك الأشعار الشعبية التي كان يرويها المنشدون في المحافل والمناسبات الدينية، يروون فيها للناس تاريخ الوقائع والأساطير التي تصوّر بطولات أسلافهم. وقد يعود الفضل إلى هوميروس في جمع هذا التراث وتنسيق عناصره في شكل شعري متكامل قيل إنه ((قمة الأعمال الأسطورية في إطارها الأدبي))⁽³⁾، وإلى غيره من المسرحيين اليونانيين المعروفين كإسخيولوس وسوفوكليس ويوروبيدس.

لا أحد ينكر أن الشعر تجربة روحية وجمالية عميقة تتصل بأعمق مكونات الأمة ومشاعرها، وتستخدم من اللغة أقرب ألفاظها وكلماتها إلى الحس، وأكثرها قدرة على الترميز والإشعاع بهذه المكونات. وهذه النظرة لا تختلف — في اعتقادنا — عن النظرة التي ترى في الأسطورة شكلاً من أشكال التعبير العذري عن التجربة الإنسانية في مغامرتها الأولى مع الطبيعة والحياة. ومن ثم فإن كليهما (الشعر والأسطورة) متصل بالتجربة الإنسانية، حافل بمنطوقها وأسرارها، معبر عن مكوناتها وبواعثها النفسية والجمالية. ومن ثم أيضاً، يمكن القول إن عودة الشاعر المعاصر إلى استخدام الأسطورة في الشعر، هو في واقع الأمر، عودة حقيقية إلى منابع التجربة الإنسانية، ومحاولة التعبير عن

(1) فراس السواح: الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية، دار علاء الدين دمشق ط 22، 1997، ص 22.

(2) ينظر: أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة دار العودة بيروت ط 2، 1979، ص 200.

(3) أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة ص 203.

امتداداتها في وقتنا الراهن، بوسائل عذراء، لم يفسسها الاستعمال اليومي فيمحي عنها صفة القداسة والسحر.

وربما كانت الأسطورة من هذه الناحية بالذات، في زمانها، أعمق الأشكال وأكثرها استجابة لحاجات الإنسان في تلك المرحلة، فهي من حيث الشكل قصة، تحكمها مبادئ السرد القصصي من حبكة وشخصيات وعقدة. وكثيراً ما تأتي في قالب شعري يساعد على روايتها وتداولها في المناسبات الدينية. أما من حيث التأثير فهي تتمتع بقداسة كبيرة وسلطة عظيمة على عقول الناس، وهي سلطة تضاهي سلطة العلم في العصر الحديث، أضف إلى ذلك أنها ((ذات مضمون عميق يشف عن معاني ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان))⁽¹⁾. ثم كونها الوعاء الذي تفاعل فيه السحر بالدين، والشعر بالطقوس، والأحلام بالأوهام.

بهذا الخليط من الأفكار والتصورات والخيال الواسع والظلال السحرية للكلمات، استطاعت الأسطورة أن تعبر عن قلق الإنسان وتساؤلاته، فكانت أول محاولة لفهم قوى الطبيعة والسيطرة عليها ولو بطريقة وهمية وخيالية، لكنها كانت على درجة بالغة من الأهمية في حياة الإنسان. يقول كلود ليفي شتراوس في هذا الصدد إن الأسطورة ((لا نصيب لها من النجاح في إعطاء الإنسان قوة مادية أشد للسيطرة على البيئة، لكنها مع ذلك تعطي الإنسان وهم القدرة على فهم الكون، وأنه فعلاً يفهم الكون وهذا بالغ الأهمية. لكنه مجرد وهم بالطبع))⁽²⁾. وهنا تلتقي الأسطورة بالشعر من حيث أنهما يوهمان الإنسان بامتلاك السلطة على الأشياء، ذلك أن اللغة عند مبدعي الأساطير والشعر ليس أداة اتصال فحسب وإنما هي أداة سحرية للسيطرة على الأشياء والكانتات.

بمعنى آخر إن قوة هؤلاء المبدعين تكمن أولاً وقبل كل شيء في اللغة التي يتحدثون بها، فهي لغة تختلف عن اللغة العادية من حيث الكثافة والإحياء والقدرة على الترميز والإثارة، فهي تمتلك شحنة من الإحساسات والعواطف ما يجعلها تقارع الصمت وتبث الحياة، بل وأكثر من ذلك تنفث في الإنسان ما يعطيه القدرة على استدعاء الأشياء وامتلاكها.

يقول مارتن هيدجر MARTIN HEIDEGGER (1889-1976) في هذا الشأن ((اللغة هي التي تفتح لنا العالم، لأنها وحدها التي تعطينا إمكان

(1) فراس السواح: الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية ص 14.

(2) بنظر كتابه: الأسطورة والمعنى، ترجمة: صبحي حديدي الدار البيضاء 1986 ص 17-18.

الإقامة بالقرب من موجود منفتح من قبل... وكل ما هو كائن لا يمكن أن يكون إلا في (معبد اللغة)... اللغة تقول الوجود، كما يقول القاضي القانون. واللغة الصحيحة هي خصوصاً تلك التي ينطق بها الشاعر، بكلامه الحافل. أما الكلام الزائف فهو كلام المحادثات اليومية. إن هذا الكلام سقوط، وانتهيار⁽¹⁾. ومن ثم كانت مهمة الشعراء ومنهج الأساطير، مهمة صعبة وشاقة، لأنها تتطلب لغة خاصة قادرة على اختزال الفعل الإنساني.

وثانياً في طريقة استعمال هذه اللغة، وهي طريقة — كما حدثنا عنها بعض الدارسين — سحرية وغريبة في الوقت ذاته، يصعب تقنيها أو القبض عليها، بل ووصفها في بعض الأحيان. لأن كل قصيدة أو أسطورة لها حياتها الخاصة التي هي مصدر قوتها وبقايتها وجمالها. وهذا يعني بعبارة أخرى أن كل قصيدة أو أسطورة هي بمثابة مولود جديد يحمل جيناته وسماته التي تحفظ له وجوده وتجعله مستقلاً عن الآخرين.

والغريب في هذه اللغة، المستعملة بهذه الطريقة، أن بإمكانها هدم كل ما هو أمامها من أفكار وتصورات مؤسسة، بفعل تأثيرها السحري واستخدامها المفاجئ غير المكرور. وهنا يكمن السر الذي تتمتع به الأسطورة والشعر على حد سواء. وربما لهذا السبب دعا أفلاطون في كتابه الجمهورية إلى ضرورة استبعاد الشعراء من مدينته⁽²⁾ التي تقوم على العقل، حتى لا يستبدون بها وبشبابها. والسماح بالشعر يعني فتح الطريق أمام الأسطورة والخيال، وهما عنصران لا يريد أفلاطون أن تقوم عليهما جمهوريته.

وإذا كانت اللغة هي مفتاح العالم على حد تعبير هيدجر أو ((فعل خلق للوجود وإعادة تشكيله تجريبياً))⁽³⁾ على حد قول غيره، فإنها لن تكون كذلك إلا في الأسطورة والشعر بوصفيهما أرقى الأشكال ترميزاً وإيحاء، وكونهما رسالة سرمدية موجية للإنسان، تبين عن حقائق خالدة وتؤسس لصلة عميقة بين الماضي والحاضر والمستقبل، بين الحياة والموت.

(1) عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط 1، 1984، 2/ 604 (مادة هيدجر).

(2) ينظر أفلاطون: جمهورية أفلاطون — ترجمة وتقديم نظمة الحكيم ومحمد مظفر سعيد — دار المعارف — مصر ط 2 — ص: 56.

(3) محمد السزايد: المعنى والعدم بحث في فلسفة المعنى، منشورات عويدات بيروت (سلسلة زدي علم) ط 1، 1975، ص 205.

فالأسطورة مثلاً لا تروي أحداثاً جرت في الماضي وانتهت، وإنما تروي كذلك أحداثاً لا تتحول إلى ماضٍ أبداً. ففعل الخلق الذي تمّ في الأزمنة المقدسة، يتجدد في كل عام ويجدد معه الكون وحياة الإنسان⁽¹⁾. وإله الخصب (تموز) الذي قُتل ثم بعث إلى الحياة، موجود على الدوام في دورة الطبيعة وتتابع الفصول، وصراع (بعل) مع الوحش، هو صراع دائم بين قوى الخير وقوى الشر. وحتى تلك الأساطير التي تروي أحداثاً تاريخية مضت كأسطورة الطوفان⁽²⁾ أو (الدمار الشامل)، فهي في الواقع لا تخفي اهتمامها بالمستقبل، فالطوفان الذي دمر الأرض وخرّب من حولها، تحذير دائم من أن غضب الآلهة وانتقامها قد يصيب الإنسان في أي وقت من الأوقات.

ومن هنا يمكننا القول إن همّ الأسطورة والشعر لا يكمن في التعبير عن الأشياء العارضة، المنتهية في الزمان والمكان، وإنما في التعبير عن القيم الخالدة والنماذج الكبرى في حياة البشر، وقد أشار كارل يونغ إلى هذه الفكرة حين تحدث عن الأساطير بوصفها أكثر نتاج البشرية البدائية نضجاً وتعبيراً عن هذه النماذج، والشعر العظيم عنده يستمد قوته من حياة النوع البشري⁽³⁾، تلك الحياة التي تبدو بعيدة لكنها تختفي في ذات كل واحد منا، تظهر من حين إلى آخر في أعمالنا الأدبية وإبداعاتنا الفنية بل وفي أحلامنا الليلية أيضاً.

ومعنى هذا أن كلاً من الشاعر وصانع الأسطورة يستمد خبراته ورموزه من الحياة النفسية والفكرية للنوع البشري. والمعروف عن هذه الحياة — كما يصفها علماء النفس والأنثروبولوجيا — أنها غنية بالصور والخيالات والرموز، وهي تضرب في أرض خصبة، عميقة الجذور والمتاهات والأغوار. ويقدر ما يكون غوص الفنان في هذه الأغوار والمتاهات، يكون أصيلاً وقريباً من طبيعة

(1) حول هذه الفكرة ينظر: ميرسيا إيليا: أسطورة العود الأندلسي ترجمة حسيب كاسوح، منشورات وزارة الثقافة دمشق 1990 ص 33 وما بعدها. من بين الأفكار التي يطرحها هذا الكاتب أن البشر يسلكون إلى تأمين حياتهم عن طريق تكرار الفعل الإلهي المتمثل في خلق العالم والإنسان إذ (غسل) تكرار فعل الخلق الكوني يجري إستنساخ الزمان المادي الواقعي... في الزمان الأسطوري، في ذلك الزمان الذي فيه حصل إنشاء العالم. هكذا يجري ضمان الواقعية وتأمين الديمومة) ص 38.

(2) حول هذه الأسطورة ينظر: فراس السواح: مغامرة العتل الأولى دراسة في الأسطورة. سوريا. أرض الرافدين، دار علماء الدين دمشق ط 11، 1996 ص 153 وما بعدها.

(3) ينظر: ك. غ. يونغ: علم النفس التحليلي، ترجمة نهاد حياضة، دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا 1985 ص 206.

الفن، ومن طبيعة هذه النماذج التي يعتبرها نورثروب فراي⁽¹⁾ أساس توحيد تجربتنا الأدبية وتكاملها.

ومن الواضح أن الفنانين يتفاوتون في مقدار هذا الغوص، فمنهم من يصل إلى الأعماق ومنهم من يبقى على السطح، كل على قدر موهبته وعبقريته بل واستعداده للغوص. وقد لا يكون النجاح حليفاً في كل مرة، فهناك من الفنانين من بلغ هذه الأعماق في بعض أعماله الفنية، وخاب في بعضها الآخر، والعكس. لأن ذلك مطلب عسير يتطلب استعداداً روحياً ونفسياً خاصاً، وهو ما لا يتوفر دائماً. ولنا في كبار الفنانين والشعراء الصوفيين والرمزيين من أمثال محي الدين بن عربي وابن الفارض وأبو العلاء المعري وبودلير (1821-1867) ورامبو (1845-1891) ومالارمييه (1842-1898) خير مثال على ذلك.

يبدو أن التقارب الشديد بين الأسطورة والشعر من حيث اللغة والوظيفة، كما رأينا سابقاً، ناتج من الأرضية الواحدة أو المتشابهة التي ينطلق منها كل من الشعراء ومبدع الأساطير، فيما ((يعيشان في عالم واحد، ولديهما موهبة أساسية واحدة هي القدرة على التشخيص، ولا يستطيعان أن يتأملا شيئاً دون أن يمنحاه حياة داخلية، وشكلاً إنسانياً))⁽²⁾ متميزاً، وكأنهما ينفثان في الأشياء من روحيهما فيهبونها القدرة على الإفصاح عن نفسها. ونعتقد أنه بغير هذا النفث أو البقية من السحر في الأسطورة والشعر، فإنهما يكفان عن أن يكونا فناً عظيماً، لأن من طبيعة الفن الأصلية أن يكون فيه شيئاً من السحر وإلا أصبح كلاماً عادياً. وبقدر ما يشع هذا السحر في العمل الفني، تكون عظمته وقيّمته، بل وتأثيره في النفوس والأرواح. وربما هذا ما جعل بعضهم، كما أشرنا سابقاً، يربط بين الفن والسحر ربطاً قوياً.

إن ما يربط الشاعر المعاصر بالأساطير والتراث الشعبي القديم عموماً، هو تلك السمات الفنية التي تتمتع بها هذه الأساطير ومنها القدرة على التشخيص والتّمثيل، ومنح الحياة للأشياء الجامدة، واستخدامها الظلال السحرية للكلمات والصور البيانية القادرة على الإحاطة والكشف، أضف إلى ذلك، هذه الطاقة الخيالية الجامحة القادرة على ارتياد عالم الطبيعة والإنسان.

(1) ينظر: تشريح النفاذ، ترجمة محي الدين صبحي الدار العربية للكتاب 1991 ص 145.

(2) أرنست كاسنر: فلسفة الحضارة الإنسانية أو مقال في الإنسان، ترجمة إحسان عباس، دار الأندلس بيروت 1961 ص 266.

إلى جانب هذا فالأسطورة ((ضرب من الشعر))⁽¹⁾ تبني الحقيقة التي تعلن عنها بطريقتها الخاصة التي هي فوق مستوى التعبير اللغوي المعناد على حد تعبير كلود ليفي سترأوس⁽²⁾ فهي، بعبارة أوضح، ذات طبيعة لغوية خاصة لا نجدها في تعبير لغوي آخر، سوى الشعر، وأعني التعبير المجازي عن الحياة والوجود. فهذه المجازية في الرؤية والتعبير هي القاسم المشترك بين الأسطورة والشعر.

وهذا شبيه بما أشار إليه إرنست كاسيرر Ernst Cassirer (1874-1945) حينما رأى أن الأسطورة تتضمن عنصراً من الخلق وهي ذات قرابة وثيقة بالشعر، لكونهما شكلاً رمزياً أصلياً، وهي ليست لغة استطرادية كثيفة التصوير، كما قد يتبادر إلى بعض الأذهان، بل هي أشبه بلغة الأحلام عند فرويد⁽³⁾. ويذهب كاسيرر إلى أبعد من ذلك حينما يتبنى الرأي القائل بأن الشعر الحديث تدر من الأسطورة بعد عمليات من التطور البطيء، وأن عقل الشاعر ما يزال أساساً عقل صانع للأساطير⁽⁴⁾.

قد ينطبق هذا الافتراض على القصائد والملاحم الشعرية القديمة، العربية منها أو الأجنبية، لكنه لا ينطبق على الشعر كله. ومن ثم فالمسألة ليست مسألة تطور أو انتقال من منهج عقلي إلى منهج رمزي، كما يعتقد البعض⁽⁵⁾، بقدر ما هي مسألة إبداع وطبيعة، فالتشابه الحاصل بين الشعر والأسطورة يعود، في رأينا، إلى الطبيعة الواحدة التي تجمع بينهما لغة وخيالاً.

(1) هــ. فرانكفورت وآخرون: ما قبل الفلسفة، ترجمة حبرا إبراهيم حبرا المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط2، 1980 ص19.

(2) ينظر كتابه: الأناسة البينانية، ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ط1، 1995، ص230.

(3) ينظر: ك. ك. راثين: الأسطورة، ترجمة جعفر صادق الخليلي ص122.

(4) ينظر: أرنست كاسيرر: فلسفة الحضارة الإنسانية أو مقال في الإنسان، ترجمة إحسان عباس ص145. لقراءة هذه الأشكال (الأسطورة، الشعر، الدين، اللغة) ينشر علينا كاسيرر ((فلسفة الأشكال الرمزية)) التي هي برأيه لا تلغي القراءات السابقة ولكنها تكملها، وتبقى الأهمية الأساسية للوظيفة التي تقوم بها الأشكال الرمزية.

(5) ينظر: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضايا وظواهر الخفية والمعنوية) دار العودة بيروت ط3، 1981 ص224.

فعلى مستوى اللغة نجد كل منهما يعتمد على تلك اللغة التصويرية المجنحة التي توحى بالحقيقة ولا تقبض عليها. وهي لغة الشعور أو الذات في إحساسها بالأشياء على نحو غامض. أما الخيال، فهو أداة التشكيل الأولى فيهما، ومكتشف الوسائل الفنية لتجسيد الأفكار والمشاعر من صور ولغة ورموز وإيقاعات، ويصوغ التجربة النفسية في إطارها الخاص وشكلها الملائم.

وانطلاقاً من هذا التصور الجديد لعلاقة الشعر بالأسطورة يمكننا القول إن الأسطورة بطبيعتها تلك وبواعثها ومكوناتها، رؤى شعرية عميقة، وصل بها الإنسان الأول إلى التعبير عن أفكاره ومشاعره. ولهذا نجد في كثير من الأحيان ((أن الموقف الأسطوري في صميمه موقف شعري))⁽¹⁾ درامي، لأنه موقف صراع دائم بين الخير والشر. وهذا الصراع في حقيقة الأمر هو جوهر كل فن عظيم.

ليست الأسطورة وهماً أو خيالاً لا معنى له، كما قد يعتقد البعض، بل هي منطوق النفس الإنسانية، مثلها مثل الشعر، تنشأ من حاجات إنسانية وروحية، تتخذ من الإيحاء والرمز بنية لها، وتجنح كالشعر، إلى أن تخلع على التجربة نوعاً من السحر والرهبة.

وربما لهذا السبب قال شليكل ((الأسطورة والشعر شيء واحد لا انفصال بينهما))⁽²⁾، فيما ينبعان من مصدر واحد (الذات)، وينتسبان إلى أسرة رمزية واحدة هي التكوين الرمزي واللغة الرمزية، ويؤديان وظيفة واحدة هي التطهير الروحي والتعبير عن مكنونات النفس. ومن هنا كانت حياة ومصير كل منهما متعلقة بالآخر، ((فالأسطورة أساس لا غنى للشعر عنه... والشعر أساس لا غنى للأسطورة عنه))⁽³⁾. ووجود أحدهما يعني حتماً وجود الآخر والعكس صحيح.

ويبدو أن الذين لا يفرقون بين الشعر والأسطورة، من أمثال: شليكل ومارك شورر وإيريك فروم، ينطلقون من تصور فلسفي أساسه أن الأسطورة أم الفنون ومصدرها الخصب، وهو تصور صحيح، لكنه غير عام، بمعنى أنه ينطبق على الفنون القيمة بما في ذلك الشعر، لكون هذه الفنون، كما سبق وأن أشرنا، كانت عند نشأتها ذات صلة قوية بالأساطير والمعتقدات السحرية. لكن

⁽¹⁾ أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار الخيل القاهرة 1975، ص 41.

⁽²⁾ ينظر: ك. ك. والتين: الأسطورة. ترجمة جعفر صادق الخليلي ص 93.

⁽³⁾ ينظر: ك. ك. والتين: الأسطورة، ترجمة جعفر صادق الخليلي ص 93.

هذه الفنون سرعان ما انفصلت عن الأسطورة، كما انفصلت هذه الأخيرة بدورها عن الدين، بسبب تطور المجتمعات البشرية وتحضرها. غير أن هذه الفنون، والشعر منها على وجه الخصوص، ظل يحتفظ بهذه العلاقة فيحن إلى الأسطورة من حين إلى آخر، كلما شعر بطغيان المادة وتدهور العلاقات على نحو ما نجد في شعرنا العربي المعاصر وغيره من أشعار الأمم والحضارات.

أما الذين يفرقون بينهما – هربرت ريد على سبيل المثال – فهم ينطلقون من تصور آخر مفاده أن ((الأسطورة تحيا بالمجاز، وهذا يمكن إيصاله بالرموز اللفظية لأية لغة... إلا أن الشعر يحيا بفضل لغته، فجوهه مرتبط بتلك اللغة ولا يمكن ترجمته))⁽¹⁾. وعلى الرغم مما في هذا الكلام من صحة، إلا أنه يفتقر إلى الدقة في فهم طبيعة العلاقة بين الشعر والأسطورة من حيث التعبير اللغوي. فهو صحيح إذا نظرنا إلى الأسطورة على أنها مرض من أمراض اللغة كما سماه ماكس مولر⁽²⁾، ونظرنا إلى المجاز على أنه افتقار اللغة إلى القدرة على إيجاد المعنى، أما إذا نظرنا إلى المجاز على أنه الأصل في التعبير الشعري والأسطوري على حد سواء، فإننا سندرك أن العلاقة بين الشعر والأسطورة علاقته متينة وقوية تكشف عنها المجازات والرموز المستخدمة فيهما.

وعلى الرغم من هذا الخلاف بين الباحثين حول علاقة الأسطورة بالأدب بعمامة والشعر بخاصة، فإن النتيجة التي انتجى إليها أغلب هؤلاء تكمن في أن الأسطورة تلتقي مع الشعر والأحلام في كونها المفتاح الوحيد المتبقي في حضارتنا الذي من شأنه أن يميظ اللثام عن أسرار اللغة الرمزية، تلك اللغة التي ما لبثت أن نسيته البشرية قبل أن تتمكن من الارتقاء بها إلى حيز الكلام الاصطلاحي الجامع على حد تعبير إريك فروم⁽³⁾. لكن هذا النسيان لا يعني استحالة قراءة الأساطير، فهناك العديد من المحاولات⁽⁴⁾ التي استطاعت أن تلج إلى بحر هذه اللغة وتكشف عن أسرارها، بفضل علم اللغة المقارن وعلم النفس اللغوي واللسانيات والأنثروبولوجيا اللغوية وغيرها من العلوم اللغوية والإنسانية الأخرى.

(1) ينظر: ك. ك. راتنين: الأسطورة، ترجمة جعفر صادق الخليلي ص 96.

(2) ينظر: يوري سوكولوف: الفولكلور قضاياه وتاريخه، ترجمة حلمي شعراوي وعبد الحميد حواس الخيفة المصرية العامة للتأليف والنشر 1971 ص 73.

(3) ينظر كتابه: اللغة المنسية (مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير)، ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط 1، 1995 ص 22.

(4) نذكر منها محاولة ماكس مولر، كارل يونغ، كلود ليفي شتراوس وغيرهم.

3. الجذور الأسطورية للقصيدة العربية:

اصطدم جل الباحثين الذين تصدوا لدراسة الشعر العربي في نشأته الأولى بصعوبات جمة حين حاولوا تصور البداية التي نشأ عليها هذا الشعر، بحيث أصبح فيما بعد على قدر كبير من النضج والاكتمال. غير أن هذه الصعوبات لم تنل من عزيمة بعض هؤلاء الباحثين⁽¹⁾ الذين راحوا ينقبون عن هذه الجذور مستعينين بمختلف العلوم والمعارف.

وكانت النتيجة التي انتهى إليها هؤلاء أن للقصيدة العربية جذوراً في المعتقدات الشعبية القديمة، فقد ظل ((الشعر العربي يتمثل في وضوح حياة العرب وطوايعها الشعبية طوال عصوره))⁽²⁾ المختلفة، من هذه الطوايع ما ذكره كارل بروكلمان⁽³⁾ عن وظائف الشعر وكيف أنه كان ينشد لأغراض سحرية تساعد على تحمل مشاق العمل (الجنى، الصيد). ولم يكن شعر الرجز بعيداً عن تلك الأغراض والممارسات المرتبطة بالأدعية والتعاويذ. وليس بعيداً عن هذا الافتراض، ما ذكره علي البطل⁽⁴⁾ حول بداية الشعر العربي وصلته بالأساطير والطقوس معتمداً على خبر أورده ابن الكلبي مفاده أن قبيلة (عك) كانت تلبيتها إذا خرج أفرادها حجاجاً تتمثل في تقديم غلامين أسودين من غلمانها ليكونا أمام الركب فيقولان:

نحن غرابا عك، فتقول عك من بعدهما:

عك إليك عاتية - عبادك اليمانية - كيما نحج ثانية⁽⁵⁾

ويعلق علي البطل على هذا الخبر ذي الوظيفة السحرية⁽⁶⁾ بقوله ((الميم أننا نجد في هذه الشعيرة الطقوسية آثاراً شعرية في تلبية عك، وهي ثلاث

(1) من هؤلاء نذكر: نصرت عبد الرحمن: الصورة النفسية في الشعر الجاهلي. وعلي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري.

(2) شوقي خليف: الشعر وطوايعه الشعبية على مر العصور، دار المعارف مصر ط2، 1984، ص6.

(3) ينظر كتابه: تاريخ الأدب العربي. ترجمة عبد الحليم الحار دار المعارف مصر ط4، 1959، ص1/45.

(4) ينظر كتابه: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأنماط للطباعة والنشر والتوزيع ط2، 1981 ص50.

(5) ابن الكلبي: الأعيان، تحقيق أحمد زكي الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة 1965 ص7.

(6) يسمو أن هذه القبيلة كانت تعتقد أن هذين الغلامين سوف يجعلان السوء عنهما، وما يحياهما إلا لنفست أنظار الأرواح الشريرة إليهما بدل القبيلة. معنى أن وظيفة هذا الطقس كانت وظيفة سحرية تطهيرية.

شطرات من الرجز الذي تتجه إليه أنظار الباحثين راثنين فيه البداية الأولى للشعر العربي⁽¹⁾، وبالأخص أن هذه الأشرطة جاءت موزونة، متساوية، مسجوعة، منسجمة في ألفاظها وحروفها، مما يجعلها أقرب إلى سجع الكهان الذي هو أصل الكلام الشعري فيما يعتقد. وللكشف أكثر عن هذه الجذور نعرض لغرضي الرثاء والهجاء بوصفهما أقدم الأغراض الشعرية ارتباطاً بالممارسات السحرية والشعبية.

أ- الرثاء وطقوس الموت:

يعد الرثاء من أكثر الأشكال الشعرية ارتباطاً بالموروث الشعبي لما يتميز به من خصائص شفوية كشدة الاهتمام بالواقعية والتجسس السجعي والترديد والترصيع بأنواعه. وربما خير مثال نقدمه على هذا الارتباط بعض قصائد الخنساء التي لا يستبعد أن تكون منحدرة من الشعر الشعبي الترنيمي الذي يتميز بجرسه ونغمه أكثر من تميزه بأفكاره ودلالاته. فعندما تقول الخنساء:

يهدي الرعيل إذا ضاق السبيل بهم نهد التليل لصعب الأمر ركاباً
المجد حلتته، والجود علته والصدق حوزته، إن قرنه هاباً
خطاب محفلة، فراج مظلمة إن هاب معضلة سنّى لها باباً
حمال ألوية، قطاع أودية شهاد أندية، للوتر طلاباً
سمّ العداة، وفكاك العناة، إذا لاقى الوغى لم يكن للموت هيباً⁽²⁾

يمكن للدارس أن يلاحظ في هذا المقطع شئنين أساسيين:

أولاً: ابتعاد الشاعرة عن الأصوات الصاخبة والمتافرة واعتمادها على الحروف المهموسة، المتقاربة والأصوات المتماثلة، وأيضاً اعتمادها على التكرار والحوار وقوة التخيل العاطفي، وهي السمات نفسها التي تميز الشعر الشعبي في مجال العديد والرثاء⁽³⁾.

(1) الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ص 51.

(2) الخنساء: الديوان - دار بيروت للطباعة والنشر - بيروت - 1986 - ص 8.

(3) حول خصائص قصيدة العبيد ينظر: عبد الحليم حنين: المراثي الشعبية (العبيد) الحنية المصرية العامة للكتاب 1982 ص 272.

ثانياً: اعتماد الخنساء على الجمل القصيرة والتقسيم المتساوي أو المتجانس مما يساعد على ترديد الصوت في تكرار بطيء، وكأن الشاعرة كانت تهذي بقصائدها زمناً قبل أن تروى شعرًا.

وما يقال عن الخنساء يقال أيضاً عن المهيلل في رثاء أخيه، وابنة عم النعمان بن بشير في رثاء زوجها، مما يدل على أن أشعارهم أو على الأقل بعض قصائدهم أعدت خصيصاً لطقوس الموت كالنواح والتفجع وغيرهما مما يندرج ضمن الاحتفالات الجنائزية التي كانت تقوم على الأراجيز ذات الموضوعات الشعبية التي يناح بها على القتلى والموتى بهدف طمأننتهم في قبورهم وإبعاد الأرواح الشريرة عنهم⁽¹⁾. فالنياحة والبكاء وحلق الشعر وغيرها من الطقوس التي أشار إليها شعر الرثاء في مواطن كثيرة، كفكرة الثأر والخلود والانتقال من مكان إلى آخر، كلها معتقدات ورموز لبقايا أساطير شعبية عرفها العرب في جاهليتهم.

ب- الهجاء وطقوس السحر:

وفي الهجاء مثال آخر عن علاقة الشعر بالتراث الشعبي، وهذه المرة بالممارسات السحرية علي وجه الخصوص، فقد ذهب بعضهم⁽²⁾ إلى القول بأن الهجاء بدأ طقساً سحرياً وممارسة قائمة بذاتها يراد بها إلحاق الأذى والضرر بالعدو، مستغلين على ذلك بأخبار كثيرة منها ما ذكره الشريف المرتضي في أماليه من أن الشاعر كان إذا أراد الهجاء لبس حلة وحلق شعر رأسه إلا ذؤابتين، ودهن أحد شقي رأسه، وانتعل نعلًا واحدًا⁽³⁾، كما فعل لبيد بن ربيعة عندما أراد أن يتصدى لموقف الربيع بن زياد حين أوغر صدر النعمان على بني عامر.

وقد قيل إن حسان بن ثابت كان يخضب شاربه بالحناء حتى تتخذ لون الدم⁽⁴⁾، اعتقاداً منه أن هذا اللون يضاعف من قدرة الرجل على الهجاء وبالتالي

⁽¹⁾ ينظر: مصطفى عبد الشافي الشوري: شعر الرثاء في العصر الجاهلي دراسة فنية. الدار الجامعية للطباعة والنشر بيروت 1983 ص 157.

⁽²⁾ من هؤلاء نذكر: كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، ترجمة: عبد الخليم النجار 46/1، علي البطان: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها ص 192.

⁽³⁾ ينظر: علي البطان: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ص 193.

⁽⁴⁾ ينظر أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني - نج: لجنة من الأدباء - دار الثقافة - بيروت - 140/4.

إصابة الهدف، وهو اعتقاد قديم كانت تلجأ إليه الجماعات الإفريقية حينما تعدم إلى تلوين أجسادها بالخطوط والأشكال المختلفة حين خروجها إلى الصيد أو مواجهة الأعداء.

كل هذا يدفعنا إلى الاعتقاد بأن الهجاء كان ضرباً من ضروب السحر التشاكلي الذي تحدث عنه سير جيمس فرايزر⁽¹⁾ الذي يهدف إلى إحداث أثر الشعيرة بجزأها العملي والقولي في التأثير على الآخر. يقول عبيد بن الأبرص:

صقعتك بالغر الأوابد صقعة خضعت لها، فالقلب منها جريض⁽²⁾

لو تأملنا قليلاً هذا البيت لوجدناه يركز على معتقد سحري قديم يعطي للكلمة الصدارة الأولى بوصفها القوة التي يستطيع بها الإنسان أن يقهر عدوه، لأن الكلمة عند البدائيين لا تعني القول فقط، وإنما الفعل أيضاً، وبعبارة أخرى فإن الكلمات عند هؤلاء لا تصف الأشياء فحسب، وإنما تحاول إحداث أثر فيها⁽³⁾ لأنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بجوهر الأشياء والمخلوقات التي تعبر عنها. فالشاعر هنا صقع عدوه بالكلمة، لأن الأوابد، الواردة في البيت تعني الكلمات أو القصائد، فكانت النتيجة خضوع العدو وتقهره أمامها. وربما لهذه الأسباب وصفت قصيدة الهجاء بأنها قصيدة غريبة⁽⁴⁾ يخاف منها الجميع.

قد يطول الحديث إن نحن تتبعنا كل الأغراض الشعرية وكشفنا عن علاقتها بجانب من جوانب الثقافة الشعبية أو بالأحرى الحياة الشعبية البسيطة بمعتقداتها وتصوراتها. ويكفي هنا أن نشير إلى ما كتبه شوقي ضيف حول هذه العلاقات وكيف أن الشعر العربي ظل على مرّ العصور يحمل طوابع شعبية قديمة وحديثة، وأنه عما قريب ((سنتم للشعر الفصيح طوابعه الشعبية وتتكامل، ولا يعود يشعر بمزاحم له من الشعر العامي))⁽⁵⁾، ويبدو أن الاهتمام المتزايد من طرف الشعراء المعاصرين بالتراث الشعبي بمختلف أنواعه وأشكاله، هو

(1) ينظر: الغصن المذهبي (دراسة في الدين والسحر) ترجمة أحمد أبو زيد الحجة المصرية العامة للتأليف والنشر 1971 ص 109.

(2) الديوان، تحقيق كرم البستاني بيروت 1964 ص 103، الجريض: العضة عدد الموت.

(3) ينظر: إرنست كاسيرر: الدولة والأسطورة، ترجمة أحمد حمادي محمود الحجة المصرية العامة 1975 ص 373.

(4) ينظر: عباس بيومي عجلان: الهجاء الجاهلي صوره وأساليبه الفنية ص 136.

(5) شوقي ضيف: الشعر وطوابعه الشعبية على مرّ العصور ص 243.

الذي أوحى للكاتب بمثل هذا الاعتقاد.

قد لا نكون مخطئين إن قلنا إن الشيء الذي نرى هذا الاعتقاد سواء عند شوقي أو غيره، هو تلك الدعوات التي كان يدعو إليها بعض أنصار الحداثة وحاملو لواء التجديد في الشعر — وعلى رأسهم يوسف الخال — حين دعوا إلى ضرورة الانفتاح على الثقافة الشعبية واللغة اليومية بوصفها ثقافة حيّة قادرة على التعبير عن هموم الإنسان المعاصر.

أضف إلى ذلك ما كتبه بعض المنظرين للشعر المعاصر من أنه ((ليس ظاهرة شاذة معزولة تحتكرها طبقة من الناس ترتفع على سائر الناس وتتقطع عنهم فتتخذ ما يحلو لها من لغة تامة الاصطناع، تامة الانبتار عن لغة البشر العاديين))⁽¹⁾ فمما لا شك فيه أن مثل هذه التصريحات هي التي شجعت على تبني هذا الاعتقاد والقول بأن الشعر المعاصر سيحتل مزيداً من مكانة الشعر العامي بتخليه عن لغته واقتربه من لغة الحديث اليومي.

لكننا لا نعتقد أن الشعر الفصح سيختلئ نهائياً عن مكانته، في يوم ما، للشعر الشعبي، لأن للفصح أنصاره وتاريخه، كما أن للعامي أنصاره وتاريخه أيضاً، لكن هذا لا يمنع من تأثر أحدهما بالآخر أو العكس، كما حصل في العصور السابقة، والمقصود بالتأثر هنا، عملية التوظيف، أي أن يستخدم أحد الشاعرين عناصر (صورة، فكرة، رمز) من الآخر أو العكس مما يخدم شعره وأفكاره. ويبقى الفرق بينهما يكمن في أيهما كان بارعاً في عملية التوظيف والاستخدام. لأن جودة الشعر وجماله، سواء كان فصيحاً أم شعبياً، من هذه الناحية بالذات، تتوقف على حسن توظيف الآخر توظيفاً فنياً بارعاً.

ومن الأدلة الأخرى عن علاقة الشعر بالموروث الشعبي ما ذكر عن عملية الإبداع الشعري من أساطير وحكايات وقصص عجيبة سواء عند العرب قديماً أو غيرهم من الأمم والحضارات، فالغموض الذي أحاط بهذه العملية، جعل العرب يحيطونها بجملة من التصورات الميتافيزيقية حيث أنزلوا الشاعر منزلة كهنوتية فأخرجوه من دائرة عالم الإنس إلى عالم الجن، فيم ((يزعمون

(1) محمد التويجى: قضية الشعر الجديدي — نقلاً عن يوسف الخال — نمر: كل حديث لشعر عربي حديث
— مجلة شعر 32/31، لبنان — 1964 — ص 124.

أن كلاب الجن هم الشعراء⁽¹⁾، وأن لكل شاعر جن أو شيطان يوحى إليه الشعر ويقول له على لسانه، يقول امرؤ القيس:

تخيرني الجن أشعارها فما شئت من شعرهن اصطفيت⁽²⁾

فالجن هي الموحى والمؤثر في عملية الإبداع، وحضور الشاعر هو كحضور الجن باعتبار أن هذا الأخير بمثابة القرين الذي يلزم الشاعر ولا يبارحه، أو قل هو الذات الشاعرة متلبسة بالشاعر⁽³⁾. والغريب أن الشعراء أنفسهم تبّنوا هذه الأفكار واعتقدوا أن هناك قوة عجيبة خفية ترافقهم وتعينهم على قول ما يتعذر على غيرهم من سائر الناس، وهي روح تختارهم من بين أترابهم، تعطف عليهم وتلهمهم رائع الكلام في قالب موزون مقفى⁽⁴⁾، وأن هذه الأرواح (الجن) تسكن بواد يسمى (عبر) — أقام عبقّر في المجتمع الجاهلي مقام الأولمب في المجتمع اليوناني — فجعلوه مصدراً لأجمل الأشعار وأردنها، فنسبوا الجيد منها إلى جني يسمى (الهوبر)، وخصوا الرديء بآخر يسمى (الهوجل)، ووصفوا الشاعر بالكاهن والساحر لأن كلاهما يتلقى الوحي من الجن والشياطين، وكلاهما يمتنّين لغة الأسرار والرموز.

بل الشاعر عندهم أقوى تأثيراً وأوسع مجالاً من الكاهن، فإذا كان تأثير هذا الأخير لا يتعدى دائرة المعبد وطوقسه، فإن تأثير الشاعر يشمل القبيلة كلها بل قد يتعداها إلى غيرها فيتسامع به الناس في كل مكان. ومن هنا كان الاحتفال به عند القبائل الجاهلية أقوى وأعظم من الاحتفال بالساحر أو الكاهن⁽⁵⁾. ومهما ذكرنا عن علاقة الشعر بالمأثور الشعبي عموماً، وعلاقة الشاعر بالساحر أو الكاهن، وهي علاقة وطيدة ومتينة تشترك فيها جميع الآداب، كما أوضحنا سابقاً، فإن القصيدة العربية عند الجاهلي كانت شبيهة بتسمية الساحر وطوقس العابد، يصدرها بدوافع روحية وفكرية، قاصداً بها إصلاح الخلل، حماية لحياته وحياة عشيرته.

(1) انظر (أسرار عثمان عمرو بن بحر): الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون دار الجبل، بيروت 1996/6-229.

(2) امرؤ القيس: الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف مصر ط3، 1969 ص183.

(3) ينظر: حماد توفيق نعمة: الجن في الأدب العربي، بيروت 1961 ص150.

(4) ينظر: حماد توفيق نعمة: الجن في الأدب العربي ص149.

(5) ينظر: محمود شكري الألوسي: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، دار الكتاب العربي مصر ط3،

وعلى الرغم مما ذكره بعض المحدثين المهتمين بالنص الشعري العربي القديم حول علاقة الشاعر الجاهلي بالجن والتي يقولون فيها بأن ((صورة الجن التي التبست بذات الشاعر الجاهلي، يستدعي أمرها ذكر نوبة الاختلال وعدم الاتزان التي تعترى المبدع في جو من الانفعال الشديد الذي يرنو إلى كوة الجنون))⁽¹⁾، فإن هذا لا ينفي مثل هذه الاعتقادات وبالخصوص إذا علمنا أن العقلية البدائية تدعو إلى الاعتقاد بأن العالم الذي يحيط بها عبارة عن لغة تستعملها الأرواح والجن في مخاطبة بعض العقول⁽²⁾، أضف إلى ذلك أن الثقافة تلك المرحلة كانت تستلزم مثل هذا الاعتقاد، لأنها ثقافة قائمة على التصورات الغيبية والطقوس الشعبية، وإلا كيف نفسر إيمان الشعراء أنفسهم بهذه الأفكار.

فعلاقة الشاعر بالجن، والشعر بالسحر وغيره من الفنون والأشكال القولية الشعبية، علاقة يكشف عنها الذهن القديم بكل ما يحمله من روايب وأفكار وخيالات ورؤى وتراكبات مثيودينية مختلفة.

لم يكن هذا الاعتقاد مقتصرأ على العرب وحدهم، ففي اليونان كان الشعراء يتوسلون لربيات الشعر وآلهة الفنون muses ليتلقوا منها الوحي، وكانوا يستيلون قصائدهم بعبارة ((غني غني ربات الشعر))⁽³⁾ معترفين بأنهم ليسوا أكثر من وسطاء وأن كلماتهم ليست سوى كلمات هذه الآلهة. وقد ازداد هذا الاعتقاد اتساعاً عندما ساد الظن بأن الشعراء هم أبناء هذه الآلهة⁽⁴⁾.

تذكرنا عبارة ((غني غني ربات الشعر)) بكثير من مطالع الشعر الشعبي

(1) حول علاقة الجن بالإنسان الشعري بنظر: اسطول ناصر: تداعي الوعي في الشعر الجاهلي، منشور رسالة ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي جامعة وهران 1985 - 1986 ص 150.

(2) بنظر: ليبي برب: العقلية البدائية. ترجمة محمد انصاف مكتبة مصر، د. ت ص 52.

(3) هذه العبارة أو مثيلها كانت تبدأ معظم قصائد الشعر العائلي، ومنها الإلياذة والأوديسة لهوميروس. حول هذه الربات أو الآلهة وعلاقتها بالشعراء بنظر: أحمد عثمان: الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً، سلسلة كتب عالم المعرفة الكويت 77، 1984 ص 57 وما بعدها.

(4) قيل عن هوميروس أنه ابن بوسيدون إله البحر مبدع، وابن أبولو إله الشعر مرة أخرى، وقيل أن أمه كانت حورية من حوريات الماء بنظر: أحمد كمال زكي: الأساطير ص 119.

الجزائري⁽¹⁾ التي تبدأ بذكر اسم الله والرسول، كقولهم: ((بسم الله نبدأ هذا العنوان))⁽²⁾، ((باسم الله نبدأ هذا الأشعار... بجاه النبي شفيح المذنبين))⁽³⁾، ((بسم الله أبديت كلامي بالتعبير...))⁽⁴⁾. وهي مطالع ضرورية كنتك التي ألفناها في الشعر الجاهلي، لأنها أشبه ما تكون بالطقس الذي لا يستقيم الشعر بدونه.

والغريب أن هذا الاعتقاد ظل سائداً إلى عصرنا الحديث عند بعض الشعراء، فقد اعتقد مالارمي أن الآلهة هي التي توحى لنا بالأبيات الأولى من القصيدة، أما البقية فينبغي أن نعتد فيها على أنفسنا⁽⁵⁾. وشبيه بهذا التصور ما ذكره شلي من أن الشعر ليس قوة خاضعة لأحكام الإرادة، وإنما لقوة خفية⁽⁶⁾.

ومهما ذكرنا من هذه التصورات، فإن الفضل يعزى إلى الرومانتيكية في إحيائها وترسيخها في أذهان الشعراء والمبدعين بسبب ما اتصفت به من أفكار غامضة وخيالات واسعة وأحلام مجهولة. فقد حاول أنصار هذا المذهب الكشف عن طبيعة عملية الإبداع الفني، فربطوا بين الشعر والأسطورة من جهة، وبين الخيال والأحلام من جهة أخرى، واعتبروا الأسطورة والحلم منشأ الشعر ومهده الذي يترعرع فيه، فالأحلام عندهم كالشعر تنتزعنا من حياة العزلة وتصلنا بالأعماق النفسية وتربطنا بروابط خفية مع مصيرنا الأبدى⁽⁷⁾. وبهذا أعاد هؤلاء الأنصار إلى حقل الشعر والذاكرة، العديد من الأفكار والتصورات

(1) ينظر: ابن مسايب: الديوان، إعداد: الخفراوي أمقران السحوي وأستاذ سيناوي. المؤسسة الوطنية لكتاب الجزائر 1989 ص 29، 71، 74. وأيضاً النبي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة المؤسسة الوطنية لكتاب - الجزائر - ص: 320، 494.

(2) أحمد حمادي: ديوان الشعر الشعبي (شعر الثورة المسلحة) منشورات الصحف الوطني للمجاهد 1994 ص 102، والتقصيدة عسوان (عسى الجزائر ذقت الأعبان) الشاعر قيس الجيلالي المولود بتاريخ 9 سبتمبر 1930 بوازي الخمر بمنطقة الجزائر.

(3) أحمد حمادي: ديوان الشعر الشعبي (شعر الثورة المسلحة) ص 105.

(4) أحمد حمادي: ديوان الشعر الشعبي (شعر الثورة المسلحة) ص 111 من فصيحة (معركة حبل محاربة) للشاعر محمد شيرة المولود بتاريخ 14 أكتوبر 1927 بالمسيلة الجزائر، والتي نظمها سنة 1957.

(5) ينظر: نورو ثروب فراي: تشریح نقد. ترجمة محي الدين صبحي الدار العربية للكتاب 1991 ص 385 (من الهامش).

(6) أحمد الطريسي أعراب: التصور السحبي ومستويات الإدراك في العمل الأدبي والشعري، شركة نال للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط 1989 ص 14.

(7) ينظر: محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية دار العودة بيروت 1973 ص 99-100.

القديمة التي سوف ينشأ في أحضانها الشعر المعاصر .

في ظل هذا التصور المتميز بالغموض والإغراق في الذاتية ظهرت القصيدة المعاصرة وهي تشق طريقها إلى أعماق النفس من خلال لغة الرموز والأساطير والأحلام التي وصفت بأنها المنافذ المظلمة بالإنسان على عوالم البداية والخلود. فأصبحت للكلمة الشعرية على لسان الشاعر المعاصر مكانة عالية لا تختلف عن المكانة التي كانت لها عند الإنسان (الشاعر) الأول، لا يدري كنهها وتأثيرها إلا أولئك الذين اكتووا بنارها:

ولأنك لا تدري معنى الألفاظ، فأنت تتأجزن بالألفاظ

اللفظ حجر

اللفظ منية⁽¹⁾

أما الرؤيا الشعرية فقد أصبحت هي الأخرى ((تتكون بفعل عملية سحرية غريبة عن قواعد المنطق))⁽²⁾ والمألوف، أو كما قال أدونيس ((قفزة خارج المفاهيم السائدة))⁽³⁾، فهي أقرب إلى منطق الحلم والنبوءة. ونتيجة لذلك وصف الشعر بأنه كالسحر⁽⁴⁾ أو الممارسة الميتافيزيقية التي تضرب صوب الخارق والفاق.

كل هذا، يجعلنا نذهب إلى القول إن القصيدة المعاصرة أصبحت تتحدر لحظة تشكليا ونهوضها، من الرحاب ذاتها التي كانت تتحدر منها المعتقدات والأساطير، وأصبحت نظرة الشاعر المعاصر كنظرة الإنسان الأول حينما كان يخاطب الأشياء وكأنها أرواح تسمع وتستجيب لندائه ودعائه، يقول أدونيس:

لو أنني أعرف أن أكلم الأشياء..

وقلت للأشياء والفصول

تواصلني كهذه الأجواء

مدي لي القرات

(1) صلاح عبد الصبور: الديوان دار العودة بيروت 4، 1983، ص 265.

(2) السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وضافاتها الإبداعية، دار النبعة العربية للطباعة والنشر بيروت ط3، 1984، ص 87.

(3) زمن الشعر، دار العودة بيروت ط3، 1983، ص 9.

(4) أدونيس (علي أحمد سعيد): زمن الشعر ص 31.

خَلِيهِ مَاء دَافِقًا أَخْضَرَ كَالزَيْتُون (١)

يتمنى الشاعر لو أنه يعرف كيف يكلم الأشياء، كما كان يكلمها أسلافه، ليتمكن من الغوص في أعماقها فيشعر بأنه جزء منها، أو من هذا العالم الغريب الذي أصبح لا يقيم للإنسان وزناً. إن عجز الشاعر عن تكليم الأشياء والتواصل معها، يفسر عمق الهوة التي تفصلنا عن الكون من جهة، وعن المجتمع والآخرين من جهة ثانية، كما أنه يكشف غربة الشاعر المعاصر ووحده. وهذا القصور في التواصل مع الأشياء أو العالم بصورة عامة، سببه النقر الروحي الذي أصاب حضارة القرن العشرين من جراء طغيان المادة وتراجع القيم.

وربما خير مثال نقدمه على هذا الفقر قصيدة (البئر المهجورة) ليوסף الخال التي هي محاولة بحث عن انبعاث روحي يخلص النفس من عمقها ومأساتها، فالأرض صحراء قاحلة بل هي كالجنة الهامدة التي لا حياة فيها، والبشر عليها عطاش أو كالموتى لا يدرون ما يصنعون، والبئر من حولهم تفيض بالمياه، لكن من ذا الذي يلتفت إليها، أو على الأقل يرمي فيها بحجر:

عرفت إبراهيم، جاري العزيز، من زمان.

عرفته بنراً يفيض ماؤها.

وسائر البشر

تمرّ لا تشرب منها، لا ولا

ترمي بها، ترمي بها حجر (٢)

وتزداد مأساة الشاعر عندما ينظر إلى الطريق فلا يرى إلا الأشباح

السوداء:

وفي الطريق ألف شبح وشبح،

وهاهي الوجود خرف، قعاقم

والخاتم اللبيك صدى،

والبسطة الريح استحالت طائراً،

عجلة تدور والزمان واحد،

(١) - أدونيس (علي أحمد سعيد): الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت ط2، 1971-35/2.

(٢) - يوسف الخال: الأعمال الشعرية الكاملة 1979 دار العودة، بيروت، ط2، 1979 ص203.

وشهرزاد ما تزال تسرد الحياة ههنا حكاية.

وشهرزاد جسد،

كالورق الذي يهر، جسد

والسر في الجذور.

وعبثاً نصيح: نحن كالرياح

حرّة تجيء من مكانها وحرّة تروح.

لنا التراب بيت رحم وكفن،

والموت وحده البقاء⁽¹⁾

فشهرزاد التي استطاعت - كما تروي حكايات ألف ليلة وليلة - أن تنقذ النساء من بطش شيريار وتخلصهن من الموت المحتوم عليهن، لم تعد قادرة على بعث الحياة من جديد، لأنها لم تستطع إنقاذ البشر من الموت الذي خيم على كل شيء..

فشهرزاد الروح أو الحياة انتهت ولم يعد لها أثر، ولم يبق منها إلا الجسد الذي صار كالورق الذي يهر لكن بدون جدوى. بهذه الطريقة أو الأسلوب دخل الشاعر في تناص عكسي مع حكاية شهرزاد، فجاء توظيفه لها مخالفاً للأصل، وهذا يعني أن الشاعر لم يكن من المقلدين أو الناقلين للتراث كما هو، وإنما راح يغير منه تماشياً مع تجربته وما يتطلبه الموقف منه من تبديل وتغيير.

فالكل يعرف أن شهرزاد في ألف ليلة وليلة كانت رمزاً للحياة والسعادة والحرية والأمن والمستقبل. لكن هل كانت كذلك في المقطع؟ ماذا فعل إذن يوسف الخال بهذا الرمز؟

ذكرنا فيما سبق أن شهرزاد الروح، الفكرة، الموقف، الجذر، قد انتهت ولم يعد لها حضور في هذا الزمن البائس، وبقيت شهرزاد الجسد رمز الشبوة والإثارة الجنسية والفتنة والغواية⁽²⁾، فهي لا تستطيع أن تفعل شيئاً، لأن الشاعر

⁽¹⁾ - يوسف الخال: الأعمال الشعرية الكاملة 1979 ص 210.

⁽²⁾ - هذه الرمزية وضعت لشهرزاد في الآداب الغربية، ويبدو أن حلال مترجم الليالي كان سبباً في تشويه هذه الرمزية أو النموذج الأصلي لحكاية شهرزاد بالخصوص حتى تتلاءم مع بيئة الغرب وتقاليدوه.. حول هذا الموضوع ينظر: مصطفى عبد الغني: شهرزاد في الفكر العربي الحديث دار الشروق، بيروت، ط 1، 1985، ص 24-25.

جردها من كل الصفات الحيوية التي ذكرت بها في حكايتها الأصلية التي كان بإمكانها أن تكون من خلالها بطله هذا العصر أو على الأقل من نماذجه المتميزة، لكنه أراد لها أن تكون كذلك ليعبر من خلالها عن الموت الشامل الذي أصاب الأمة ورموزها الخالدة.

لم تكن شهرزاد الشخصية التراثية الوحيدة التي عرفت هذا التحول، فهناك العديد من الرموز والشخصيات التي شهدت هذا التغيير نفسه داخل النصوص الشعرية، وبالأخص تلك التي كتبت بعد هزيمة حزيران 1967 التي حطمت العزائم وأذهبت كل الآمال، وامتد أثرها إلى رموز الأمة فأصابها الضعف والوهن. فالسندباد المغامر قد توقف عن المرحلة وعنترة بن شداد الفارس العربي المعروف بالشجاعة والبسالة، تحول إلى شخص ضعيف مستكين، وخالد بن الوليد (سيف الله المسلول) صار (سيف الله المغمد)⁽¹⁾، وسيف بن ذي يزن في بادية العراق يحتضر⁽²⁾.

أما إبراهيم والبحر (الماء) كما يتضح من هذه القصيدة (البئر المهجورة) فهما رمزان للخلاص والانبعاث. لكن السؤال المطروح، لماذا اختار يوسف الخال إبراهيم رمزاً للانبعاث ولم يختار شهرزاد مثلاً، علماً أن هذه الأخيرة كانت من بين الشخصيات التراثية التي استقطبت أنظار الأدباء والشعراء⁽³⁾ في تلك الفترة؟

هل أراد هذا الشاعر بالإشارة إلى إبراهيم أن يبحث عن رمز جديد لم يستخدمه الشعراء؟ أم أنه كان تحت تأثير تصور غربي مفاده أن الانبعاث لن يتحقق على يد عربية كشهرزاد؟ أم لأن إبراهيم رمز الدين وأب الأنبياء، وأن الخلاص لا يكون بغير الدين والعودة إلى الله؟ أم لأنه أراد أن يجمع بين الدين

(1) - ينظر: علي عشري زابد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر دار الفكر العربي القاهرة 1997 ص 127.

(2) - عبد العزيز المقالح: الديوان دار العودة، ط3، 1983، ص 313.

(3) - لم يتبع يونسف الخال أسلوب الكثير من الشعراء في السطو على الرموز المكتشفة حتى لا يقع في النمطية والتكرار، فكان يكتشف رموزاً بنفسه ولا يعول على غيره من الشعراء. عكس أولئك الذين كانوا يلجأون إلى التقليد، فما إن يندج شاعر في توظيف شخصية أو رمز لإيحاء ببعض أبعاد تجربته حتى يتصارح إليها بقية الشعراء فيوظفونها بالمالول نفسه، وعندها تفقد تلك الشخصية كل طاقاته الإيحائية وقد انعكس على الترميز. ويعد هذا التقليد من أخطر المزالق الفنية التي تهدد عملية توظيف التراث بعمامة في الشعر العربي المعاصر.

ممثلاً في إبراهيم، والتراث الأسطوري ممثلاً في تموز وأدونيس بوصفهما رمزا الموت والانبعاث، بهدف تشويه الحقائق والأفكار؟

يبدو أن كل هذه الاحتمالات واردة، لكن الشيء الذي استطاع يوسف الخال أن يتوصل إليه، بخلاف غيره من الشعراء، هو إيمانه بأن الخلاص لا يكون بغير العودة إلى الدين (المسيح والله) بكل ما يستلزمه من صبر وتضحيات، لكن البشر يرفضون هذه التضحيات، وفي ظل هذا الرفض يتساءل الشاعر عن مصير هذه الأمة أو البشرية الرعناء:

تري، يحول القدير سيره كأن

تبرعم الغصون في الخريف أو ينقصد الثمر،

ويطلع النبات في الحجر؟⁽¹⁾

و(البئر المهجورة) قصيدة أسطورية تتقاطع مشاهدنا مع مشاهد (الأرض الخراب) لإليوت ورموزها، ((إبراهيم أشبه بتموز أو أدونيس، ورمز الماء لا تخفى أهميته في القصيدتين. ومفهوم العقم الروحي في سياق القصيدة ووجوب الانطلاق منه لبعث الأرض والنفس هو صلب موضوع قصيدة إليوت. بالإضافة إلى هذا تم التركيز على مفهوم الخصب ورمزه (الماء) عند كلا الشعارين))⁽²⁾، غير أن يوسف الخال يحمل هذا الرمز (الماء) أو البحر كما يشير إليه في هذه القصيدة، بعداً حضارياً جديداً، فالبحر في شعره هو طريق الانفتاح على العالم الغربي وحضارته، وهو الهاجس الذي ينبغي ركوبه وخوض غماره لأنه سبيل الخلاص والتحرر من الأفكار القديمة.

إن التخلص من ثقافة الصحراء (رمز الحضارة العربية)، والعودة إلى ثقافة البحر (رمز الحضارة الغربية) هي إحدى الأساسيات الجوهرية التي ينطلق منها يوسف الخال في تصوره لفكرة الانبعاث، ((فالحضارة الغربية هي حضارتنا نحن بقدر ما هي حضارة الفرنسي والألماني والروسي... ونحن لا قيمة ولا مستقبل لنا، في العالم العربي، إن بقينا خارجها ولم ننتبهنا من جديد

(1) - يوسف الخال: الأعمال الشعرية الكاملة 1979 ص 203.

(2) - ديزيريه سغال: الأرض الخراب والشعر العربي الحديث (دراسة تأثير قصيدة ت. س. إليوت في الشعر العربي الحديث) ص 81.

ونستفاعل معها ونفعل فيها. إنها لنا وهي نحن))⁽¹⁾ ولا سبيل للانبعاث بغيرها. ذلك هو طريق الخلاص إذن الذي خطه الشاعر، وهو طريق انتهى إليه بعد معاناة طويلة وخيبة أمل من انبعاث داخلي يقوم به أفراد الأمة.

4- اللغة وأشكال التراث الشعبي:

عندما توقف صلاح عبد الصبور عند ت. س. إليوت قال: ((لم تستوقفني أفكاره أول الأمر بقدر ما استوقفتني جسارته اللغوية))⁽²⁾ لكن ما المقصود بالجسارة اللغوية تلك؟ وهل فعلاً أن لغة إليوت هي أهم ما يميز أعماله الشعرية؟ ثم ما هي خصائص هذه اللغة التي استوقفت العديد من الشعراء العرب وليس صلاح عبد الصبور فحسب، فراحوا يقلدونه ويكتبون على منواله؟ يبدو أن صلاح عبد الصبور كان على وعي تام بالمسألة الشعرية، وهي مسألة لغوية بالدرجة الأولى، لأن ما يميز القصيدة المعاصرة ليس هو خروجها عن الأوزان القديمة وطريقة الكتابة والبناء فحسب، بل الذي يميزها فعلاً عن القصيدة الكلاسيكية هو لغتها وقاموسها الشعري، وهو قاموس أسطوري وتراثي بالأساس، فأغلب الشعراء -كما سيأتي الحديث لاحقاً- كانوا يدركون أن اللغة الشعرية القديمة لم تعد تجدي نفعاً في هذا العصر، ومن ثم كان الإقبال على لغة التراث الشعبي وأساطيره لما يزخر من رموز وصور شعرية.

فلو تأملنا قليلاً شعر الرواد، وأعني السياب، صلاح عبد الصبور، خليل حاوي، يوسف الخال، عبد الوهاب البياتي... لأدركنا فعلاً أن الأساطير والمعتقدات الشعبية كانت عند هؤلاء قاموسهم الثري الذي يستخرجون منه مفردات لغتهم، ويثرون به دلالاته الفكرية والشعورية ويفجرون في نفوس قرائهم من خلاله -طاقات من الإحساس بتاريخ البشرية عبر قروننا الطويلة، وبهموم الإنسان المعاصر، ومصير الأمة العربية الممزقة بين الماضي والحاضر.

إن الجسارة اللغوية التي كان يعنينا صلاح عبد الصبور هي هذا القاموس الشعري أو بالأحرى هذا التراث الإنساني الذي كان يستقي منه ت. س. إليوت

⁽¹⁾ -مجلة شعر العدد 15 صيف 1960 ص 139 من رسالة كتبها يوسف الخال إلى سلمى الخضراء الجيوسي يرد فيها على بعض استفساراتها ويحتملها عليه.

⁽²⁾ -صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر دار اقرأ، بيروت، 1992، ص 127.

رموزه وصوره، يقول هذا الأخير في معرض حديثه عن اللغة الشعرية إن: ((اللغة التي تتداولها كل الطبقات، هي التي تعبر أصدق تعبير عن الانفعال والوجدان))⁽¹⁾ وقد دفعه هذا الاعتقاد إلى اعتماد هذه اللغة في شعره لما تحمله من إرث حضاري عميق. فكانت النتيجة أن خرج بلغة جديدة قرّبه من الواقع والحياة المعاصرة إلى حد الالتحام بها، ولعل أصدق شاهد على هذه اللغة بصورة خاصة والتراث الشعبي الإنساني بعامه، قصيدته (الأرض والخراب) التي تظهر فيها استعمالاته الفنية لمختلف أشكال هذا التراث.

يتضح مما سبق أن اللغة التي كان يبحث عنها الشاعر العربي المعاصر هي نفسها تلك اللغة التي حدثنا عنها إليوت، لغة التراث الشعبي بل لغة الشعوب والأمم المكافحة من أجل البقاء، تلك اللغة التي لا تزال تحتفظ بحرارتها وتتسم بطابعها السحري الخلاب.. اللغة التي تستطيع أن تنفذ إلى أعماق النفوس والأشياء فتترك أثراً فيها أو عليها. إن ((اللغة التي يتداولها الناس قد تكون أحياناً أقوى من لغة القاموس لأنها، عندما تندرج في سياق القصيدة، تتصفي فتصير رمزاً))⁽²⁾ شعرياً يحمل في ذاته أبداً نفسية وحضارية لا حد لها.

أضف إلى ذلك فإن من ميزات هذا التراث اتصافه بالجدية والرمزية والشمول، والخيال الواسع والعاطفة الصادقة والصور الحية المتحركة، وهو إلى جانب هذا يتمتع بلغة ذات طابع سحري عجيب وقداسة كبيرة⁽³⁾. وفي أساطير التكوين والأصول، والموت والانبعاث والخلود خير مثال على ذلك. كل هذا دفع الشعراء إلى الالتفات إلى التراث والاهتمام به، بغية البحث فيه عما يثري إبداعاتهم الفنية ويخرج بها إلى طور الجدة والمعاصرة⁽⁴⁾. ويبدو أن القليل من هؤلاء الشعراء الذين عرفوا كيف يستغلون هذه الكنوز ويستثمرونها

(1) - ت. س. إليوت: مقالات في النقد الأدبي ترجمة لطيفة الزيات دار الجيل للطباعة القاهرة، ص 49.

(2) - د. نبيرة سقلا: الأرض والخراب والشعر العربي الحديث (دراسة تأثير قصيدة ت. س. إليوت في الشعر العربي الحديث) منشورات مريم لبنان، ط 1، 1992، ص 23.

(3) - مما يروى في هذا الشأن أن أحد الباحثين سأل أحد الخنود الحمر من قبيلة إيو عن لغة قبيلته وأساطيرها فقال أنه: ((إن هذه الأمور مقدسة ولا أريد الحديث عنها. كما أنه ليست من عاداتنا ذكرها إلا في المناسبات الدينية الخاصة)) فراس السراج: الأسطورة والمعنى (دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية) دار علاء الدين، دمشق، ط 1، 1997، ص 14.

(4) - يقول يوسف سامي اليوسف في هذا الشأن: ((أن الشعر المعاصرة قد تأسس منذ أن ولجت الأسطورة كعبد بنوري شعوري إلى حشد القصيدة)) الشعر العربي المعاصر. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980، ص 44.

في قصائدهم استثماراً فنياً يجنبهم الوقوع في التقليد والاجترار.

ومن أبرز هذه الكنوز نجد الأسطورة والحكاية والمنزل والأغنية والمعتقدات والسير الشعبية. وقد كانت الأسطورة أكثر هذه الأشكال عناية لما تزخر به من رموز ودلالات فلسفية عامة، وتأتي بعدها الحكاية والقصة الشعبية ثم بقية الأشكال الأخرى ومنها السير الشعبية التي كان حظها قليل إذا ما قيس بثرائها الفني والفكري وامتلائها بالأحداث والشخصيات المتنوعة ذات الاتجاهات المختلفة. وقد يعود السبب في ذلك إلى طولها المفرط وعدم اتضاح بعض المواقف فيها والشخصيات، في حين نجد الشعر يعتمد الكثافة والإيحاء واللمحة المركزة، وهو ما لم يركز عليه السير الشعبية، ولذا فإنه من الصعب على الشاعر اختصار هذه المواقف والأحداث في موقف أو حدث واحد. ومن بين الشعراء الذين اهتموا بهذا الشكل الأدبي نجد عبد العزيز المقالح في قصيدته المطولة (رسائل إلى سيف بن ذي يزن)⁽¹⁾.

تتكون القصيدة من ست رسائل، كلها موجهة إلى سيف بن ذي يزن، كتبها الشاعر ما بين عامي 1961-1971 في أماكن وظروف مختلفة. يدور مضمون الرسالة الأولى والثالثة حول فكرة انتظار عودة سيف بن ذي يزن من المنفى للاستنجاد به، يقول في مقدمة الرسالة الأولى:

سفحنا عند ظل الدهر تحت قيودنا ألفا

ونصف الألف

من أعواننا العجفا

وأنت مشرد

وبلادنا تدعوك وا ((سيف))

.....

أغانيك الحزينة لم تعد تارا

لقد خمدت

تكاد على المدى تخفى

فحطم حائط المنفى

⁽¹⁾ - عبد العزيز المقالح: الديوان دار العودة، بيروت ط3، 1983، ص 281.

وجئنا فارساً متوهجاً سيفاً

نثور به

نصول به

لعل بلادنا من ليها تشفى⁽¹⁾

وفي الرسالة الثالثة:

متى تهل من سماننا الحزينة السواد

متى نرى وجهك يا ((بن ذي يزن))

أنهش في انتظارك القيود

أطيل في انتظارك الصلاة.. والسجود

أقبل التراب والأحجار والدمن

.....

متى تعود؟

متى تهز في أقدامنا القيود؟

تقرحت أجفاننا

تقرحت أجساد شوقنا الغريب

ونحن في انتظار الشمس

في انتظار القادم العظيم⁽²⁾

وتعرض الرسالة الثانية إلى خيبة أمل الشاعر لأن سيف بن ذي يزن لن يعود، لقد مات في منجم الفحم يصارع وحش السعال -كما جاء في الرسالة الرابعة-

يقولون: مات

أقام له الليل قبراً على شاطئ البحر في ((زنزبار))

بلا كفن تحت وجه النهار

ومن حوله ترقد الذكريات

(1)- عبد العزيز المقالح: الديوان ص 282-294.

(2)- عبد العزيز المقالح: الديوان، ص 301-303.

يقولون: عند ((ثلوج الشمال))
وفي ليلة من ليالي الشتاء الحزين
وفي منجم الفحم مات بصارع وحش السعال
وماتت بعينه أشواقه والحنين
وأطفاله عند أقصى الجنوب عرايا
يطلون من خلف كوخ الرمال
وينتظرون الهدايا⁽¹⁾

أما الرسالة الخامسة فهي ندب وبكاء على الوطن والأهل المشردين،
وتقعح وحزن كثير:

بكيت إذ بكيتك الوطن
بكيت أهلنا المشردين، حلمنا الغريب، ذا يزن
بكيت حاضراً يضح بالجراح
ماضياً يعج بالمحن

.....

نزحت فوق القبر دمع العين
شطرته نصفين
أسقيت نصفه لأحزاني
ونصفه الآخر

أسقيت اليمانيين في الشطرين⁽²⁾

أما الرسالة السادسة فهي عبارة عن جواب، أو الرد الأخير، الذي أنهى
الأمل وقطع الانتظار وأسأل الدموع. يبدو من هذه الرسالة وكأن الشاعر كان
في حالة حلم أو غيبوبة طويلة ثم استفاق على وقع هذه الكلمات قاطعة الرجاء:

(1)- عبد العزيز المقالح: الديوان، ص 305-306.

(2)- عبد العزيز المقالح: الديوان، ص 310-312.

لا تنتظر..

لا تنتظر..

لن تمطر السماء أبطالاً

وسيف في بادية العراق يحتضر

أحلامه، عيناه، في الظلام تنفجر

وقدماه للدجى موثقتان

سيفه جريح

وصوته ذبيح

يبكي،

يثور،

يشتكى، يصيح

.....

لا تنتظر..

فبقرق الشام خلّب

والفارس القديم لن يعود⁽¹⁾

والكلمة الأخيرة هذه (لن يعود) نذكرنا بقول بدر شاكر السياب في قصيدته رحل النبار ((هو لن يعود))⁽²⁾، هل هو تشابه في التعبير؟ أم إيمان راسخ لدى الشعاعين بعدم الانبعاث والنيوض من الغفوة والتدهور الذي أصاب الأمة العربية في هذا العصر؟

مما لا شك فيه أن هذه الجملة تعبر عن استفاقة الشعراء من الحلم الذي رسمته النهضة العربية في بدايتها، فالتحول الذي بدا في الأفق مع مطلع هذه النهضة، والذي عسير عنه الشعراء بوسائل فنية كثيرة منها أساطير الموت والانبعاث، سرعان ما تكشف عن خيبة أمل حادة، لأن ((التفاؤل الناشئ عن هذا الضرب من التحول، لا يمكن أن يكون إلا تفاؤلاً وهمياً، لأنه ناتج عن ثقة لا متناهية بقدرة الكلمة على إحداث تغيير مادي في الواقع المعيش، مع أن

(1) - عبد العزيز النفاخ: الديوان، ص 313-314.

(2) - بدر شاكر السياب: الديوان، دار العودة، بيروت 1971/1-229.

مهمة الكلمة، مهما كانت قيمتها، إنما تنحصر في إحداث تغيير نسبي⁽¹⁾ على مستوى الفكر والشعور، لكن الواقع شيء آخر أكبر من أن تؤثر فيه الكلمات والخطب.

فسيف بن ذي يزن المعول عليه في هذا الانبعاث قد مات كما مات غيره من الأبطال، ومن العبث انتظاره أو الاستجداء به. وفي هذا إشارة من الشاعر إلى أن الاعتماد على الماضي في بعث هذه الأمة وهم وزيف، فالانبعاث لا يتحقق بغير العمل والتضحية. وتكاد هذه الفكرة أن تكون عامة عند الشعراء فالسياب⁽²⁾ وأدونيس⁽³⁾ وحاوي⁽⁴⁾ كلهم عانوا من زيف الانبعاث الطبيعي كما ترسمه الأساطير، وعادوا إلى القول بالتضحية لأن لا شيء يأتي بغيرها. ذكرنا فيما سبق أن من الصعب على الشاعر اختصار كل الأحداث والمواقف التي تزخر بها السيرة في حدث أو موقف واحد، فما صنع عبد العزيز المقالح بقصة سيف بن ذي يزن في قصيدته تلك؟ هل وظف الشاعر بعض العناصر وأغفل بعضها الآخر أم أنه استلهم روح هذه القصة ومغزاها فقط؟

ليس من مهمة الشاعر أن يتمسك بكل ما جاء في القصة من تفاصيل وأحداث ومواقف، فهو يختار ما يخدم تجربته الشعرية ويزيدها عمقا في نفسية قارئه. فعندما نقرأ هذه القصيدة نشعر وكأننا نعيش أجواء هذه السيرة بأحداثها وتفاصيلها بل ومواقف بطلها سيف في صراعه مع الأحباش والروم، لأن الشاعر كان يعتمد على تقنية (الفلاش باك)، فهو من حين إلى آخر يفتح نافذة تاريخية على حدث من أحداثها كذكره لكسرى ملك الفرس وأبرهة ومنية النفوس محبوبة سيف، فيشعر القارئ وكأنه يتابع السيرة ذاتها بأسلوب شعري رصين. أضف إلى ذلك الجو المسيطر على القصيدة وهو جو مأساوي (حزن،

(1) - أحمد المداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب، ط1، 1993، ص189.

(2) - ينظر: المديان، دار العودة، بيروت 1971-1/457، التضحية عند السياب هي الإقبال على الموت، والانبعاث في نظره لا يكون بغير الصليب وتحمل الصليبية.

(3) - ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط5، 1988-1/163 من قصيدة (البعث والسرمد) حيث يقول: ((ما أروغ الحريق، ما أحده... ما أعظم العراك، أي ضل سبيلتي)) أشار عند أدونيس إلى طريق البعث والخلاد، وهي محور الأساس المادي يدور حوله معظم شعره، وهي مثله عنده في أسطورة الفينيق.

(4) - ينظر: المديان، دار العودة، بيروت، 1993، ص126 حيث يقول: ((فلنعلن من حميم النار... ما تمنحنا البعث البقيما)) تعني أن البعث الحقيقي معاناة وتضحية.

بكاء)، الذي يذكرنا بدوره ببعض الحالات النفسية التي كان يمرّ بها سيف بن ذي يزن نفسه⁽¹⁾. وهي حالات تشبه الحالات التي كان يمر بها الشاعر من شدة حزنه على وطنه.

وإذا كانت السيرة تصور سيف بن ذي يزن فارساً قوياً وشجاعاً لا تقف أمامه الحدود ولا تنتهي من عزمته الشدائد والخطوب، فإن القصيدة تقدمه في صورة أخرى مخالفة للأولى، إن لم نقل مناقضة لها في كل شيء إلا الاسم:

الفارس القديم لن يعود

قوائم الحصان في الرمال غرقت

تحولت إلى حجر

وفارس الحصان موثق القيود

أيامه تناثرت على صخور الحزن،

وجه عمره انكسر⁽²⁾

في هذه الصورة إشارة من الشاعر إلى أن اليمين لم يعد ينجب أبطالاً مثل سيف بن ذي يزن يستطيعون تحريره من القيود، ولذا فليس بوسعهم الآن إلا الحزن والبكاء. وتزداد صورة اليمين قتامة عندما يتساءل الشاعر عن قبر سيف وقبر أخيه عاقصة وخادمه عيروط، فلا يجد جواباً عند أحد، فكيف لهذا المجتمع أن ينهض وهو لا يدري تاريخه وأبطاله.

أين ينام مثنى الجفون سيف

أين تنام (عاقصة)

أين اختفى

في أي قمقم ثوى (عيروط)

الأفق غام والدروب عابسة

والنفق الرهيب لم يزل يمتد...⁽³⁾

⁽¹⁾ - ينظر: سيرة فارس اليمين الملك سيف بن ذي يزن، دار الكتب الشعبية، بيروت. تقول أن سيف حزن حزناً عميقاً عندما سمع نبأ وفاة منية النفوس، حتى أن هذا الحزن هلك كيانه وراح ضعفه وساءت حاله، ص 109.

⁽²⁾ - عبد العزيز المقالح: الديوان، ص 314.

⁽³⁾ - عبد العزيز المقالح: الديوان، ص 324.

بهذه الكلمات المحزنة ينتهي مشهد سيف صانع البطولة والمجد، وينتهي معه أمل الشاعر بل وأمل الأمة العربية جمعاء.

وبالإضافة إلى هذه السيرة فقد استعان عبد العزيز المقالح في قصيدته تلك ببعض الأساطير اليونانية كأسطورة (سيزيف) وأسطورة (عوليس) وزوجه (بنيلوب) وأسطورة (برومثيوس) و(أخيل)، وأسطورة السندباد العربية، وبعض الأسماء التاريخية مثل (مأرب) و(زنبار) وهما أسماء أمكنة، و(يكسوم) الحاكم الحبشي لليمن في ظل الاحتلال، و(دربان) المدينة التي كان بها عدد كبير من المهاجرين اليمنيين في جنوب إفريقيا⁽¹⁾.

لكن على الرغم من ذكر الشاعر لكل هذه الإشارات والرموز الأسطورية، فإن أسطورة سيف بن ذي يزن ظلت هي المسيطرة على أحداث القصيدة وأجوائها، إن لم نقل أنها كانت العنصر الأساسي في بنائها وتشكيل نسجها. والشاعر لا يقوم بتضمين عناصر هذه الأسطورة فحسب بل يستنطقها ويستلهمها للتعبير عن رؤيته للواقع الراهن. أما بقية هذه الرموز فقد كانت بمثابة الروافد التي تصب في بحر هذه القصة فتغذيها برمزياتها مبرزة كفاح الإنسان الطويل من أجل وطنه وكرامته. فيرومثيوس وسيزيف وعوليس والسندباد أوجه أخرى لسيف بن ذي يزن وغيره من الأبطال الثائرين على الظلم والاستبداد والتقاعس عن طلب الحرية.

وانطلاقاً من هذه القصيدة يمكن القول بأن مرجعية عبد العزيز المقالح الشعرية مرجعية تراثية يمانية في الدرجة الأولى. وعليه فإن ((قراءة نصوصه وربما نصوص غيره من الشعراء المحدثين في اليمن، تبدأ من هذه العلاقة. أي من رؤية هذه النصوص في الواقع الثقافي اليمني))⁽²⁾ فسيف بن ذي يزن بطل يمانى وحضوره في القصيدة يعني حضور الشخصية اليمنية بكل أبعادها النفسية والحضارية والإنسانية. ويمكن اعتبار هذا الاستخدام أيضاً شكلاً من أشكال إثبات الوجود عن طريق الفعل الشعري المهاجر عبر الثقافات والنصوص.

(1) - عبد العزيز المقالح: المديوان، ص 307.

(2) - يعني العميد وآخرون: النص المفتوح (قراءة في شعر عبد العزيز المقالح)، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1991، ص 139.

لكن هذا لا يعني أن الشاعر لا يهتم بالتقافات الأخرى، فهو إلى جانب هذا يفيد من الثقافي العربي والإنساني كما رأينا في استخداماته للأساطير اليونانية والعربية، لكن هاجس إحياء التراث اليمني ونشره كان دائماً شغله الشاغل⁽¹⁾، وبالخصوص إذا علمنا أن هذا التراث بحكم ظروفه وتاريخه - يعاني من صعوبة التواصل مع الثقافات الأخرى حتى العربية منها.

وفي مقابل هذه الصورة نجد صورة أخرى للبطل الشعبي عنتره العبسي يصنعها محمد الفيتوري من السودان، يقول فيها:

نحن العرب..

عنتره العبسي فوق صهوة الفرس

يصرخ في الشمس فيعلو الاصفرار وجهها

وترجف الجبال رهبة، وتجمد السحب

لأنه قهقهه أو غضب

لأنه ثرثر أو خطب

لأنه النار التي

تفرخ ذرات الرماد والحطب⁽²⁾

إذا كان سيف بن ذي يزن كما تصوره قصيدة عبد العزيز المقالح السابقة غير قادرة على تلبية النداء بسبب ضعفه واحتضاره، فإن عنتره يبدو في صورة مخالفة له تماماً، فهو البطل الشجاع القوي الذي ترجف الجبال رهبة منه وتجمد السحب. وبالتالي فنحن أمام صورتين مختلفتين كل واحدة منهما تعكس حالة حضارية واجتماعية معينة، ضعف في اليمن وقوة في السودان.

⁽¹⁾ انفسد اهتمام هذا الشاعر والمناقد كثيراً بتراث وطنه فنشر العديد من الدراسات الأدبية والنقدية حوله تدكر منها كتابته: شعر العامية في اليمن دراسة تاريخية ونقدية وهو كتاب ضخم تعرض فيه صاحبه إلى بشاشة الشعر العامي في اليمن وإلى أغراضه وحجائزه ثم ملحق عن شعره. ومما يندرج في هذا الإطار أيضاً شكره وعرفانه بالبحر الذي قام به فاروق حورشيد بإحيائه لسيرة سيف بن ذي يزن، فهو يقول في مقدمة نشره يستهلها الرسالة الثانية ((إلى فاروق حورشيد، تحية من بلاد سيف للمجهود الكبير من حانبه في إحياء سيرة البطل... الأسطورة الحقيقية)) عبد العزيز المقالح: الديوان، ص 295.

⁽²⁾ محمد الفيتوري: الديوان، دار العودة، بيروت، ط3، 1979-1/611.

لكن أليست هذه مفارقة عجيبة في بلدين عربيين ينتميان إلى تاريخ مشترك؟ أم أن السياسة في اليمن غيرها في السودان؟

على العموم فإن ذكر الشاعر لاسم عنزة بطل السيرة الشعبية المعروفة في جميع أنحاء العالم العربي، هو بشكل ما تأكيد للبعد التاريخي لهذه الشخصية، وهو بعد يمكنها من التحول دون الانزلاق إلى فيافي اللاوجود. فبعد أن أثبت الشاعر هذا البعد أو الوجود الحقيقي لهذه الشخصية، انتقل بها إلى بعد آخر هو البعد الأسطوري حيث تحولت هذه الشخصية إلى إله أو نصف إله يتحكم في مظاهر الطبيعة، يصرخ في الشمس فيعلو الاصفرار وجهها وترجف الجبال وتجمد السحب عن الحركة. ولكي يحافظ الشاعر على البعد التاريخي داخل البعد الأسطوري لجأ إلى جملة من الأفعال المستعملة من طرف الإنسان كقوله (يصرخ، يعلو، ترجف، تجمد) فهذه الأفعال مرتبطة بالفعل الإنساني أكثر من ارتباطها بالفعل الإلهي.

وبالجمع بين هذين البعدين (التاريخي أو الواقعي والأسطوري) استطاع محمد الفيتوري أن ينتج شخصية غير قابلة للموت أو الانكسار، فعنزة، بفعل تلك الأسطورية، أصبح شخصية مقدسة وخالدة. وفي هذا دلالة على أن البطولة في العرب لا يمكن أن تنتهي أو تزول، فالأمة التي أنجبت عنزة لا تزال تتجلب من أمثاله في الشجاعة والقوة. وهنا يظهر تقاؤل الشاعر بالواقع العربي ومستقبله، بخلاف عبد العزيز المقالح الذي أبدى تساوماً كبيراً من هذا الواقع كما سبق وأن أشرنا إلى ذلك.

أما أمل دنقل فيوظف هذه الشخصية (عنزة) للتعبير عن الصراع الحاد بينه وبين السلطة، فسادة القبيلة وكبرائها، هم السلطة، وعنزة العبد الذي يقع على عاتقه الدفاع عن هذه السلطة بكل الوسائل التي يمتلكها، وعندما يحقق لها النصر، لا يلقى شكراً ولا عرفاناً، بل مزيداً من الهجر والنسيان:

ظلت في عبيد (عيس) أحرس القطعان

أجتز صوفها..

أردت نوقها..

أنام في حظائر النسيان

طعامي: الكسرة.. والماء.. وبعض التمرات اليابسة.

وهأنذا في ساعة الطعان
ساعة أن تخاذل الكماة.. والرماة.. والفرسان
دعيت للميدان!

أنا الذي ما دقت لحم الضأن..

أنا الذي لا حول لي أو شأن..

أنا الذي أقصيت عن مجالس الفتیان،

أدعى إلى الموت.. ولم أدع إلى المجانسة⁽¹⁾!!

لا يزال عنثرة (المتقف العربي)، كما يصوره هذا المقطع، يعاني من الحرمان والهجران، وهو سبيل التقدم والتحرر، يدعى إلى الموت ولا يدعى إلى المجانسة والمشاورة. وفي استخدام الشاعر لهذه الشخصية إشارة ذكية إلى أن السياسة والسلطة في الوطن العربي لم تتغير منذ العصر الجاهلي، فهي لا تزال تسيطر وفق التمييز العنصري والعصبية القبلية. وقد يرمز (عنثرة) هنا إلى الشعب العربي الذي تركه الحكام في صحراء الإهمال يسوق النوق إلى المراعي ويحلب الأغنام وينام في الحظائر، حتى إذا ما أنشبت الحرب أظفارها، أسرعوا إليه مستصرخين بدعونه للدفاع عن أموالهم وأنفسهم.

والى جانب سيرة عنثرة، فقد استخدم أمل دنقل سيرة (الوزير سالم) في قصيدته (لا تصالح) ليعبر من خلالها عن قضية الصراع العربي الإسرائيلي محذراً رئاسة مصر من مغبة الوقوع في قبضة إسرائيل بإقامة الصلح معها. تتألف هذه القصيدة من عشرة مقاطع أو وصايا على غرار وصايا كليب العشرة، يبدأ كل منها بنبي (لا تصالح!)، بل الشاعر نفسه لا يتوانى في التصريح بأن ما يكتبه هو ذاته ما جاء على لسان كليب، فهو يقدم لقصيدته بهذه الوصايا قائلاً:

((.. فنظر (كليب) حواليه وتحسر، وذرف دمعة وتعبّر، ورأى عبداً واقفاً فقال له: أريد منك يا عبد الخير، قبل أن تسلمني، أن تسحبني، إلى هذه البلاطة القريبة من هذا الغدير، لأكتب وصيتي إلى أخي الأمير سالم الوزير، فأوصيه بأولادي وقلدة كبدي.. فسحبه العبد إلى قرب البلاطة، والرمح غارس، في

(1) أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط3، 1987، ص 123-124.

ظهيرة، والدم يقطر من جنبه.. فغمس (كليب) إصبعه في الدم، وخطّ على البلاطة وأنشأ يقول..⁽¹⁾:

لا تصالح!

.. ولو منحوك الذهب

أترى حين أفقأ عينيك،

ثم أثبت جوهرتين مكانهما..

هل ترى..؟

هي أشياء لا تشتري..

.....

لا تصالح على الدم.. حتى بالدم

لا تصالح! ولو قيل رأس برأس،

أكل الرؤوس سواء؟!!

أقلب الغريب كقلب أخيك؟!!

أعيناه عينا أخيك؟!!

وهل تتساوى يد.. سيفها كان لك

بيد سيفها أتكلك؟

أول شيء يمكن لقارئ هذا النص أن يلاحظه، استعمال الشاعر لبعض المفردات والمعاني نفسها الواردة في نص السيرة الشعبية مثل لفظة (لا تصالح) التي تكررت كثيراً في النصين (السيرة والقصيدة) وكانت بمثابة البؤرة التي تنجذب نحوها جميع المعاني والصور. وقول الشاعر في مطلع هذا النص: ((لا تصالح.. ولو منحوك الذهب)) لا يختلف عن قول كليب للمهازل لا تصالح ولو أعطوك مالاً مع عقود. لكن هذا لا يعني أن الشاعر قد وقع في التكرار أو التقليد لما جاء في السيرة الشعبية، بل العكس هو الصحيح، لأن الشاعر منح هذه الأشكال حياة جديدة باستخدامه لها ضمن إطار معاصر وقضايا حديثة. وقد أطلق علي عشري زايد على هذه الطريقة في التعامل مع التراث اسم (مرحلة

⁽¹⁾ - أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 323.

التعبير بالموروث)، أي: (توظيف التراث توظيفاً فنياً للتعبير عن التجارب الشعرية المعاصرة)⁽¹⁾ بذل (التعبير عن الموروث) الذي هو شكل من أشكال استنساخه أو تسجيله، وهذه الصيغة الأخيرة (التعبير عن الموروث) هي التي حكمت علاقة الشاعر بالتراث فترة طويلة.

⁽¹⁾ - استنساخ النسخات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص 25.

الفصل الثاني

الروافد التراثية

-الأساطير والحكايات

-الطقوس والمعتقدات

الروافد التراثية:

إن الحديث عن الروافد التراثية التي أغنت القصيدة المعاصرة برموزها ودلالاتها حديث صعب متشعب، لا يمكن بأي حال من الأحوال الإلمام به أو اختزاله في صفحات مثل هذه، وذلك راجع في اعتقادنا إلى تعدد هذه الروافد وتنوعها واختلاف طبيعتها ومصادرها، فمنها القديم والحديث، العربي وغير العربي، التاريخي والأسطوري، وهي في كل الأحوال تحمل في طياتها خصائص وسمات متباينة حسب بيئتها وتاريخها وهويتها. بالإضافة إلى انتماء هذه الروافد إلى أشكال تعبيرية مختلفة: أساطير-حكايات-أمثال-أغاني-معتقدات-وسير، لكل منها مميزات وخصائص.

لكن على الرغم من صعوبة هذا الحديث وتشعبه فإنني. سأحاول الوقوف عند أهم تلك الروافد لكشف النقاب عنها، وبالخصوص تلك التي استفاد منها الشاعر العربي المعاصر، وتجلت ملامحها على بنية قصيدته ومضمونها أكثر من غيرها وهي:

1- الأساطير والحكايات:

تعد الأساطير والحكايات قديماً وحديثاً من كنوز المعرفة التي لا تقدر بثمن، فمضمونها وقف على تاريخ الإنسان وإدراكه للعالم وتصوره إياه، لذلك عدت مصدراً خصباً من مصادر دراسة نمط تفكير الشعوب ورؤيتها للكون ومعرفة مواقفها من القضايا الجوهرية التي عانت منها وشغلتها رداً من الزمن كالموت والخلود والمقدس وغيرها. غير أن الوصول إلى فهم تلك الأساطير والحكايات وكشف النقاب عنها مطلب عسير في كثير من الأحيان. ذلك أن الأساطير من أشد حقول المعرفة غموضاً وضبابية، فهي تضرب بجذورها في عمق الماضي السحيق، وفي عالم فنيج وغريب في الوقت ذاته، كل شيء فيه ممكن مهما بدا منافياً للعقل والمنطق والتفكير السليم، إنها شهادة

عن مرحلة بدائية من مراحل التفكير الميتافيزيقي، اختلطت فيها الحقائق التاريخية بالمعتقدات والطقوس والتصورات الفلسفية الأولى التي حاول الإنسان آنذاك بواسطتها إقناع نفسه بحقيقة ما يشاهد ويسمع من مظاهر هذا الكون العجيب.

إن الطابع الفكري والديني للأساطير، وارتباطها بالممارسات الشعائرية والسلوكية، جعلها تحتل مكانة مرموقة -تتبعها مكانة الشعر عند العرب- في الحضارات القديمة كالحضارة المصرية والسومرية والبابلية والآشورية واليونانية وغيرها من الحضارات القديمة. حيث كانت الأساطير لدى تلك الشعوب قصصاً مقدسة، وأحداثاً حقيقية لا مجال للشك فيها، وقعت في الزمان الأول⁽¹⁾ زمن البدايات الخرافية.. فهي تروي قصة أصل الإنسان والحيوان، وخلق العالم والكون والحياة، وصراع الآلهة، وعلاقتها بالإنسان وما يحيط به من مظاهر وأشياء مهمة.

صحيح أن الأسطورة لا نصيب لها من النجاح في إعطاء الإنسان قوة مادية أشد للسيطرة على البيئة، لكنها مع ذلك تعطيه وهم القدرة على فهم الكون والسيطرة عليه⁽²⁾ وهذا شيء بالغ الأهمية لأنه استطاع أن يخفف من قلق ذلك الإنسان وحيرته ويحدث لديه قليلاً من التوازن والانسجام بينه.

وعلى الرغم من تباين آراء الباحثين حول مفهوم الأسطورة وأنواعها⁽³⁾، وما يندرج تحتها من أشكال سردية أخرى مشابهة كالخرافة والقصة الشعبية. فإنهم يكادون يجمعون على وحدة التصور والخيال التي تجمع بين هذه الأشكال الأدبية كلها، وتجعلها أقرب إلى لغة الأحلام والرموز والشعر، وهو الشيء الذي شد الشاعر المعاصر إليها محاولاً استنطاقها والاستفادة منها في نصوصه للخروج بها إلى دائرة الكتابة الجديدة وإعطاء التجارب الإنسانية، على مرّ العصور، آفاقاً أرحب تتيح مجالاً واسعاً لحرية التصرف في الأحداث وفق ما

⁽¹⁾ -Mircea Eliade: Aspects du mythe. Gallimard 1963 p9

⁽²⁾ -بـنظر: كلود ليفي شتراوس: الأسطورة والمعنى: ترجمة: صبحي حديادي. منشورات عيون. دار البيضاء. 1986. ص 18.

⁽³⁾ - من هذه الأنواع نجد الأسطورة الطقوسية، التعليلية، الرمزية، التكوينية أو أسطورة الأصل كما يسميها صموئيل هنري هوبك. أسطورة البطل المولود، أسطورة العيث، أسطورة البعث. بنظر: نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي دار فضاء مصر للطبع والنشر، القاهرة ص 15 وما بعدها. وأيضاً صموئيل هنري هوبك: معطف المحنة البشرية (تحت في الأساطير) ترجمة صبحي حديادي دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا ط 1 1983 ص 9.

يخدم فلسفة الإنسان المعاصر ووجية نظره.

فالشاعر المعاصر حين يعود إلى الأساطير - وهي في رأيه ضرب من الشعر البدائي - فإنه لا يعود إلى تلك الأحداث والجزئيات التي تتألف منها هذه الأساطير إلا قليلاً، بسبب تغيرها وقابليتها للتطور بفعل الرواية. وإنما يعود إلى تلك الأجواء والظلال الشعرية المصاحبة لها، ليرى في خيالها الساذج البسيط، عمق صلة الإنسان بالكون، ويستشف من خلاله صدق التعبير عن بواكير المعرفة الإنسانية وهي في طور الطفولة والنشوء، ويصوغ من تلك الظلال والأحداث البسيطة نسيجاً شعرياً في تشكيل جمالي جديد غير مألوف في بلاغة الكتابة العربية، يتيح له أن يصور ويثبت أو ينفي ما شاء من مضامين العصر ووجهات نظره.

إن تعلق البدائي بهذا النوع من التخيل والتصورات، جعله يعتقد بنظام ثنائي للحياة فالطبيعة عنده ((قوة سرية مفيدة ومدمرة معاً، جذابة ومزعجة، نافعة للصحة ومميتة، وباختصار لها كل ازدواجية "المقدس" وهي في النهاية لغزية معماة" (1) مما سبب له اضطراباً وقلقاً وشعر بالاعتراش الروحي وأحس بضرورة الشعائر والطقوس كوسيلة للخلاص وإنقاذ الحياة من الموت والاندثار. وتأتي في مقدمة هذه الطقوس أساطير الموت والانبعاث وأساطير الخلق والولادة أو أساطير الأصل والتكوين كما يسميها البعض وأساطير الرمز، وكل ما يتعلق بهذه الأنواع من معتقدات ترمز إلى الخصب والعطاء وما له صلة بدورة الحياة والموت والبعث كأسطورة تموز وعشتار والفينيق والعنقاء وبروميثيوس وسيزيف وغيرها.

على الرغم مما يذكره بعض الدارسين عن الأساطير والحكايا من أنها لعب ولهو وأباطيل لا طائل من ورائها (2)، فقد كانت بالنسبة للإنسان البدائي تمتلك قوى سحرية خارقة، وقدرات غير عادية، تسمح له بالسيطرة على الكائنات والأشياء. بل أكثر من هذا فإن الاعتقاد السائد آنذاك هو أن معرفة أسطورة ظاهرة ما، يساعد على إعادة خلق هذه الظاهرة (3). وعلى العموم فقد استطاعت الأسطورة بوسائلها التعبيرية الخاصة، آنذاك، أن تقدم العديد من الإجابات عن تساؤلات الإنسان واستفساراته حول هذا الكون المرعب، الذي لا

(1) - هيرقة، روبرت: الديانات، ترجمة: منري شامس، المنشورات العربية (سلسلة ماذا أعرف؟ 25) ص 20.

(2) - ينظر: ابن منظور: لسان العرب (مادة سطر).

(3) - ينظر: علي عشري زاييد: استنعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 176.

يملك عنه أدنى أشكال المعرفة واليقين.

من هنا أحس الشاعر المعاصر بما أحس به أسلافه من قلق وحيرة كنتيجة لما وصلت إليه حضارة القرن العشرين من وسائل الدمار الشامل وآلت إليه المجتمعات البشرية من انحلال خلقي يكون في يوم ما سبباً في هلاكها وانقراضها، كما حصل مع قوم عاد وثمود، وشعر بالخطر يهدد الحياة الإنسانية وينذر بخرابها، فأسرع إلى الأساطير يعيد لها طاقاتها الخارقة وقدراتها السحرية التي فقدتها في عصر العلم والتكنولوجيا، كما أسرع إلى الطقوس يلتمس فيها بعثاً وتجديداً، كما كان أسلافه يفعلون، وكأنه يريد بهذا الفعل الرمزي إيقاف صيرورة هذا التدمير المحتمل، وبعث الحياة من جديد بواسطة طقوس وشعائر خاصة تتلخص في تكرار أعمال الخلق كما صورتها المعتقدات وحكت عنها الأساطير.

قبل البدء في تقديم نماذج شعرية لإبراز تلك الأساطير وطرق تعامل الشعراء معها، علينا أن نشير إلى أن الفضل في ذلك يعود إلى تلك الجهود التي بذلها الأناسيون والفلاسفة وعلماء النفس، والتي فتحت أعين المبدعين والشعراء على هذا الكنز الثمين من الأفكار والتخيلات. ويأتي على رأس هؤلاء السير جيمس فريزر SIR JAMES FRAZER (1854 - 1941) في كتابه الشهير (الغصن الذهبي)، وبرونسلاف مالينوفسكي (1884 - 1943) BRONISLAW - MALINOWSKI وكلود ليفي شتراوس 1908 CLAUDE LIVI - STRAUSS وأرنست كاسير (1874 - 1945) ERNST CASSIRER ومارتين هيدجر (1889 - 1976) HEIDEGGER وغيرهم.

تعد دراسات العالمين النفسيين سيغمون فرويد 1856 - 1939 SIGMUND FRAUS، وكارل يونغ 1875 - 1961 CARL GUSTAV JUNG المتمثلة في اكتشافهما اللاشعور الفردي والجمعي من بين الإنجازات العلمية العامة في التعرف على الرموز والذكريات والعادات والمعتقدات والأساطير وطرائق التفكير والسلوك التي خلفتها الأجيال عبر آلاف السنين، ولا زالت قابضة في عمق اللاشعور تتحرك من حين إلى آخر بفعل دوافع معينة، على شكل رموز وصور تجسدها لغة الشعر والأحلام، أطلق عليها يونغ

الفضل إذن، يعود إلى هؤلاء العلماء الذين أخرجوا هذا التراث من دائرة النسيان والمفهوم الشعبي البسيط إلى دائرة العلم والمعرفة الإنسانية الواسعة، يمكن بواسطته الوصول إلى فهم أنساق الثقافات البدائية وأشكالها المتنوعة، تلك الثقافات التي أصبحت تغري الشاعر المعاصر لما تتميز به من طبيعة سحرية وقسم جمالية عالية، وقوالب فنية وتقاليد شغفية يكون الاعتماد فيها على نظام الصيغ أكثر من أي نظام لغوي آخر، وأنماط من التعبير الرمزي يجعل منها أنظمة معقدة وإشارات من الدرجة الثانية.

أ - الغصن الذهبي :

كان لهذا الكتاب الذي ظهر في أثني عشر مجلداً ما بين 1890 و 1915 الريادة في لفت انتباه الشعراء إلى التراكم الفلكلوري الواسع، المليء بالرموز والإشارات. والكتاب ليس فقط معالجة موسوعية للحياة البدائية، وإنما هو أيضاً الكتاب الذي يعود إليه الفضل في الاهتمام الأدبي الراهن بموضوع الأسطورة. وهو كما ذكر البروفيسور "بكلي" مصدر يكاد لا ينضب للأساطير الرموز والمركزية في أدب القرن العشرين⁽²⁾.

قال جبرا إبراهيم جبرا في مقدمة ترجمته لجزء منه تحت عنوان (أدونيس) سنة 1957: ((كان لهذا الجزء - أدونيس - فضلاً عن خطورته الأنثروبولوجية الظاهرة، أثر عميق في الإبداع الأدبي في أوربا في السنين الخمسين الأخيرة بما هيأه للشعراء والكتاب من ثروة رمزية وأسطورية نرجو أن يقبل عليها أدباؤنا أيضاً لإغناء أدبنا الحديث))⁽³⁾ فاستجاب العديد من الشعراء لهذه الدعوة، وعلى رأسهم شاعر العراق بدر شاكر السياب الذي أفاد من الأساطير البابلية والفينيقية التي تضمنها الكتاب، وجعلها تؤدي أغراضاً عديدة ودلالات متنوعة داخل قصائده التمزجية، ورأى فيها رموزاً لولادة جديدة لأولئك المعذبين الذين يقارعون الظلم والطغيان، في انتظار ثورة تعيد لهم

(1) - حول هذا المصطلح ينظر: حلال الدين سعيد: معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية دار الجنوب للنشر، تونس 1998، ص 388.

(2) - ينظر: جبرا إبراهيم جبرا: الأسطورة والرمز ودراسات غداية خمسة عشر ناقداً، ص 150.

(3) - جيمس فريزر: أدونيس، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، منشورات الصراع الفكري، بيروت 1957، ص 6.

يقول جبرا إبراهيم جبرا: ((لقد كان من المصادفات أن اطلع بدر على هذه الأسطورة (يقصد أسطورة تموز) في فصلين من مجلد كنت ترجمته من كتاب (العصن الذهبي) لسير جيمس فريزر (...). ولما قرأهما بدر وجد فيهما وسيلته الشعرية الهائلة التي خرها فيما بعد لفكرته، لأكثر من ست سنين، كتب فيها أجمل وأعرق شعرد))⁽¹⁾.

وضمن هذا التصور أيضاً يندرج كتاب فرانكفورت (ما قبل الفلسفة) الذي ترجمه جبرا إبراهيم جبرا إلى اللغة العربية، وهو عبارة عن دراسة هامة في الأساطير والمعتقدات التي ظهرت في مصر ووادي الرافدين والتي نشأت عنها العديد من المذاهب والفلسفات في الحضارات اللاحقة.

وباختصار شديد فقد كان لهذين الكتابين، وبالاخصيص أنهما مترجمان من شاعر وناقد معاصر، أثر كبير في دفع حركة الشعر المعاصر إلى الأمام بتقديمها مجموعة من الرموز والأساطير بنى عليها الشعراء فيما بعد قصائدهم وجعلتهم يتجاوزون أشكال البناء الشعري القديم وقواليه الجاهزة، ويقترّبون من نبع الشعر ومفهومه كما تملّيه الظروف الجديدة ودواعي الحداثة والمعاصرة.

ومما زاد في اهتمام هؤلاء الشعراء بالتراث، إقبال ت.س. إليوت عليه يغترف من مادته ليثري تجربته الشعرية ويشكل أدواته الفنية. لقد استطاع هذا الشاعر بما يمتلكه من عبقرية وموهبة وشعرية أن يفجر ما في الأساطير والحكايات من قيم وطاقات يمكن الاتكاء عليها في التعبير عن قيم العصر وقضاياها بأسلوب فني جديد لم تألفه الكتابة الشعرية من قبل. علماً أن توظيف الأساطير والتراث الشعبي عموماً بدأ منذ أن كتب هوميروس الإلياذة والأوديسة وهما من الشعر الملحمي المرتكز على التراثين الديني والأنثيائي الأسطوري التي تتغنى بأمجاد الآلهة وأنصاف الآلهة، التي كانت تنشأ في الأعياد والمناسبات من طرف أجيال متتالية من الشعراء المتجولين.

تعد أساطير الموت والانبعاث، وما يتعلق بهما من طقوس حكاية كما سبقت الإشارة، المصدر الأساسي الذي عول عليه الشاعر العربي المعاصر في انقاء رموزه وبناء أفكاره وتجسيد رؤيته. أما بقية الأنواع الأسطورية الأخرى،

(1) - جبرا إبراهيم جبرا: الرحلة الشامة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1979، ص

فهي لا ترد إلا عرضاً أو تقحم في صلب أسطورة من هذه الأساطير، مما يجعلها تحتل مكانة أدنى من الأولى، غير أن هذا لا يعني أننا نقلل من وظائفها الدلالية أو الفنية داخل النص الشعري، فهي بمثابة الروافد التي تقوي الدلالة وتعطي القصيدة أبعاداً جديدة وزخماً شعرياً يكسبها حرارة التواصل بين الأجيال عبر أساطيرها وتراثها الفلكلوري.

ب - أسطورة تموز (التجاوز والانبعاث)،

إذا كان تموز هو إله الخصب عند البابليين، فهو عند المصريين (أوزيريس) وعند الفينيقيين والإغريق (أدونيس). وقد كانت هذه الآلهة الثلاثة ذات دلالة واحدة فهي ترمز إلى النماء والخصب، وللقوة التي تدفع الطبيعة إلى الانبعاث والتجدد والتي يتم من خلالها التحكم في دورية الزمن وتعاقب الفصول وما ينجم عنهما من نمو في الزرع وكثرة المحاصيل. وللإشارة فقد كان الإنسان البدائي يعتقد أن موت الطبيعة سببه موت الإله، ولإنقاذها يتوجب إنقاذ الإله عن طريق إقامة الطقوس والشعائر. ((وسواء كانت هذه القوة التي تدفع الحياة إلى الاستمرار هي أدونيس أو تموز أو إيزيس وأوزيريس أو كانت ملكا بالفعل، فإن نسيج القصة واحد، وطقوس الاحتفال بموته وبعثه واحدة. ويتألف نسيج القصة أساساً من النقيضين: الموت والبعث، والجذب والخصب، والحزن والبهجة))⁽¹⁾.

وبما أن هذه الأساطير تسعى إلى غاية واحدة، تتلخص في تجديد دورة الحياة وبعث فعل الخصب والنماء في الطبيعة فإن الشاعر المعاصر حاول أن يجعل منها، على اختلاف أسمائها ومصادرها لقباً لتموز، فتجاوز الأسماء ليغترف من النبع مباشرة، فالسياب على سبيل الذكر، حاول أن يجعل من الأسطورة السومرية - بوصفها أقدم هذه الأساطير نشأة - مجاله في استلزام رمز البطل القاتل لكنه كان في كل مرة يُضفي عليه طابعاً ولوناً خاصاً، فهو مرة ذو لون بابلي، ومرة كنعاني، ومرة فينيقي ويوناني، وأخرى مصري.

وليس من المستبعد أن يكون هذا الشاعر على درجة عالية من الثقافة الفلكلورية والرموز الميثولوجية فهو يدرك أصول تلك الأساطير ومواطن تداخلها والتقاءها، لذا ألفيناه يجمع بين أبطالها وشخصياتها. فأدونيس بطل

(1) - نبيلة إبراهيم: الإنسان والزمن في التراث الشعبي. مجلة الأندلس، بغداد أيار 1976، العدد 8، ص

الأسطورة الفينيقية والإغريقية كان لقباً من ألقاب تموز، الذي كان يعبد عند ((الأقوام السامية في بابل وسوريا ثم أخذ الإغريق عنهم عبادته حوالي القرن السابع قبل الميلاد وكان اسم الإله الحقيقي (تموز). وما التسمية (أدونيس) إلا الكلمة السامية ومعناها (السيد) وهو لقب احترام كان يطلقه عليه عباده))⁽¹⁾. وربما كان هذا التداخل بين الميثولوجيات المختلفة حول أسطورة واحدة، من الأسباب التي أثرت هذا التنوع في التعامل مع الأساطير، بل وساعدت على اكتشاف مناطق مجهولة من تلاقي الحضارات وهجرة الثقافات.

ومثل ما ارتبط (تموز) (بعشتار)، ارتبط (أدونيس) (بأفروديت) مرة بوصفه إغريقياً، و(بفينوس) مرة أخرى بوصفه رومانياً، وكذا الحال في الأسطورة المصرية والكنعانية، حيث ارتبط (أوزيريس ببايزيس) و(بعل بأنات). وقد جسدت هذه الآلهة (ريبات العشق والجمال والحكمة) معنى البعث والحياة عبر سلوك دال على عمق التضحية والإخلاص للزوج الإله، في زمن كان فيه الناس ((يعتقدون أن تموز يموت كل سنة منتقلاً من أرض المرح إلى العالم المظلم تحت الأرض، وأن قرينته الإلهية ترحل كل سنة في البحث عنه إلى البلاد التي لا عودة منها، إلى دار الظلام حيث التراب مكوم على الأبواب، وفي أثناء غيبتها تنقطع عاطفة الحب عن الشوب في الصدر، فينسى الإنسان والحيوان على السواء تكثير جنسه، ويهدد الفناء الحياة))⁽²⁾، وهنا يتقدم القيام بطقوس موت تموز من أجل عودته وانبعائه مع عشيقته، وإلا سيحل الخراب والفناء.

من هنا أطل الشاعر العربي المعاصر على عمق المعاناة الإنسانية عبر مسارها التاريخي الطويل منذ أن كان الإنسان يقدم نفسه قرباناً للآلهة حفاظاً على حياته وحياة أبنائه، (فتموز)، من الناحية الرمزية، يموت ليُبعث مرة ثانية، لأن في موته حياة له، وفي حياته موت له، هكذا أرادت له الآلهة مغتصبة الخلود، لكنه على الرغم من ذلك سيبقى مضحياً واهباً الحياة للطبيعة ومجدداً لفصولها وتكاثرها.

ومن العيث في تصور الشاعر المعاصر، أن لا تكون لهذه التضحية التي بطلها تموز أكثر من معنى.. ولابد للجذب والعقم في الحياة المعاصرة من تموز ينهض بعبء الولادة والانبعاث. ومن ثم كان لاهتمام الشاعر بأسطورة (تموز)

(1) - جيمس فريزر: أدونيس، ترجمة حبرا إبراهيم حبرا، دار الصراع الفكري، بيروت 1957، ص 11.

(2) - جيمس فريزر: أدونيس، ترجمة حبرا إبراهيم حبرا، ص 13.

مبرراته الشعرية ومصوغاته الفكرية، أضف إلى ذلك أنها الأسطورة التي تلتقي عندها جميع أساطير الفداء والتضحية من أجل إعادة الحياة ودفع الموت بشكل مأساوي حاد.

من الفكرة ذاتها انطلق معظم الشعراء المعاصرين كالسيّاب و خليل حاوي وأدونيس في توظيفهم لهذه الأسطورة بحيث أفادوا منها كثيراً، وجعلوها تؤدي أغراضاً دلالية وفنية متعددة. ورأوا فيها رمزاً لثورة عارمة تعيد الحياة الكريمة للشعوب المضطهدة التي تقارع الظلم والطغيان، وانبعاثاً شاملاً لهذه الأمة من غفوتها وانحطاطها.

وقد ازداد تمسك هؤلاء الشعراء بهذه الأسطورة وغيرها من البعث والخلاص بعد جملة من الأحداث والتغيرات العميقة في بنية المجتمع العربي وذهنيته من جراء النكبة التي أصابته. وهذا ما جعل أحد النقاد يرى أن عملية توظيف الرموز والأساطير التي شحنت بها الشعراء كتاباتهم، إنما هي من فعل النكبة⁽¹⁾. هذه النكبة والأساطير التي أوحى إلى بعضهم بضرورة النهوض والوقوف إلى جانب النموذج الغربي، غير أن التصديق كان أقوى من كل رؤية متناقضة في البحث عن ميلاد جديد، وبذلك انهار حلم الانبعاث والخلاص الذي زكاه عدم التكافؤ بين الغرب والشرق.

وكانت النتيجة أن اضمحلت هذه الأساطير والرموز (رموز الانبعاث)، لتحل محلها رموز أخرى (معظمها صوفية). وهناك من بقي متمسكاً بها لكن موظفاً إياها بطريقة عسكرية أو ضدية كما جاء في قول السيّاب بعد أن تسرب إليه الشك في قدرة تموز على النهوض ونفض أكفان الموت عن نفسه:

ناب الخنزير يشقّ يدي

ويغوص لظاء إلى كبدي،

ودمي يتدفق، ينساب:

لم يغد شقائق أو قمحاً

لكن ملحاً.

"عشتار" .. وتحقق أثواب

(1) - ينظر حمدا إبراهيم حمدا: الرحنة الثامنة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1979، ص74.

وتترف حيالي أعشاب
من نعل يخفق كالبرق
كالبرق الخلب ينساب
لو يومض في عرقي
نور، فيضيء لي الدنيا
لو أنهض، لو أحيا
لو أسقى! آه لو أسقى!
لو أن عروقي أغاب!
وتقبل ثغري عشتار،
فكان على فمها ظلمة
تنثال علي وتنطبق،
فيموت بعيني الألق
أنا والعتمة⁽¹⁾

هكذا تبدو فكرة الانبعاث بعيدة، ويبدو الشاعر حزيناً يخيم عليه اليأس — من الوضع الاجتماعي والحضاري — والمرض، ويحس بناب الظلم ينفذ إلى كبده، بعد أن عادت حياته ملحاً لا نبت فيه، ورمزاً للوار والجذب. أما (عشتار) واهبة الحياة والنور فصارت هي الأخرى عاجزة مثله لا تستطيع أن تفعل شيئاً، بل أكثر من ذلك أصبحت الظلمة تنثال من فيها، دون أن تترك بسمه للأمل والرجاء في أفق (تموز). إن أمل الشاعر — المتمدن بتموز — قليل جداً، ولا يمكنه رسم الطريق فتموز عاجز عن الانبعاث. وسبل الخلاص من اليأس والمرض الذي قيره سنين عدة، وباتت نفسه قاب قوسين أو أدنى من الموت، أمر بعيد المنال، وهذا على الرغم من إيمانه بالانبعاث والنموض الذي تؤكد بعض قصائده. فهو في هذه القصيدة يفضل العدم والراحة الأبدية لنفسه و(الجيكور) التي ترمز إلى كل ما يحبه على الإطلاق.

هيهات. أينبقى النور
ودمائي تظلم في الوادي؟

⁽¹⁾ — بدر شاكر السياب: الديوان 410/1 — 411.

أيسقسقى فيها عصفور
ولساني كومة أعواد؟
والحقل، متى يلد القمح
والورد، وجرحي مغفور
وعظامي ناضحة ملحاً؟
لا شيء سوى العدم العدم،
والموت هو الموت الباقي⁽¹⁾

يتضح أن تموز القصيدة غير تموز الأسطورة وإن اشتركا في الاسم، فقد استطاع السياب من خلال هذا المزج بين الشعري والأسطوري أن يبرز المنحى الجديد لعملية توظيف التراث، ويضفي على تجربته الشعرية بعداً فكرياً يسمح له بتجسيد رؤيته للحياة والموت. أما من الناحية الفنية فيتضح أن الرمز الشعري، سواء أكان أسطورياً أم تاريخياً، فهو ليس قالباً جاهزاً أو نظاماً إشارياً، يتكرر بدلالته ومعناه في جميع النصوص، بل هو نتيجة لكل ممارسة شعرية جديدة تطمح لأن تكون متفردة في طريقتها وأسلوبها. فالشاعر أثناء عملية الإبداع والكتابة يصنع رموزه بطريقته الخاصة وفق ما تملبه عليه تجربته ورؤيته. فإن عدنا إلى القصيدة مرة ثانية، نجد أن السياب قد دخل في عملية تناص عكسي مع النص الأسطوري، فلم يأخذ الرمز بدلالته الأسطورية، وإنما راح يبني إلى جانب تلك الدلالة، دلالة أخرى مخالفة لها تماماً، وهذا ليس من باب التقليد أو المحاكاة كما اعتقد أحمد المعداوي⁽²⁾ وإنما هو عملية إنتاج لمعنى جديد، مما يؤكد أن الرمز عند بعض الشعراء المعاصرين ينبغي أن لا يفهم ويقرأ بالعودة إلى سياقاته القديمة، بل بالرجوع إلى معناه وإحياءاته التي ابتناها الشعر في الكلام والكلام. لكن لا ينبغي أن يفهم أننا ننفي تماماً الدلالة الأولى للرمز.

فالرمز الأسطوري يظل محافظاً على إحياءاته وظلاله مهما كانت عملية توظيفه في الشعر، حتى وإن بدت خافتة في بعض النصوص، فيمجرد ذكر رمز معين وليكن (تموز) على سبيل المثال، فإن ذكر الاسم (تموز) يظل يحمل تلك الأبعاد والدلالات التي زخرت بها الأسطورة، مما يجعل المتلقي داخل

(1) - بدر شاكر السياب: الديوان 412/1 - 413.

(2) - ينظر: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ص 178.

فضاء معين يصعب عليه الانتقال منه إلى فضاء شعري آخر ما لم تكن هناك قرائن تسمح بتجاوز المعنى الأول إلى المعنى الثاني على حد تعبير عبد القاهر الجرجاني⁽¹⁾.

لقد أدرك الشعراء هذا الأمر في بداية الرحلة، فكانوا يشرحون رموزهم ويشيرون إلى أصولها في هوامش نصوصهم، وكانوا يندرجون بالرمز من معناه الأصلي إلى معان جديدة تسمح للمتلقي بالولوج إلى عالم القصيدة بتدرج في غير كلل أو غموض يفسدان عليه متعة الفهم والتذوق. وانطلاقاً من إيمان الشعراء المعاصرين بضرورة التغيير والانبعاث حاول خليل حاوي استثمار الشخصيات والرموز الأسطورية اليهودية والمسيحية لتحقيق هذا التغيير، ففي ديوانه (نهر الرماد) – النهر رمز الحياة والرماد رمز الموت – الذي شخص فيه معاناة مجتمعه وهو يزحف بخطى متعثرة نحو النهوض والانبعاث وقد أصابه ما أصابه من التدهور والتخلف والسأم، إشارة واضحة ودعوة إلى الاغتراف من منابع الثقافات وأصولها.

كان خليل حاوي، كما يوحي بذلك عنوان هذا الديوان يعاني من الازدواجية والانقسام بين الواقع والمثال، الصورة والمادة، الوجه والقناع، وكأنه مفروض عليه أن يمر بالمصير نفسه الذي مر به (بروميثيوس) و(سيزيف) اللذان ظلا يحملان الهموم والعذاب. ونعتقد أن ليس هناك قصيدة في شعره إلا وتوحي بهذين الصوتين الأبديين الذين يتجاذبان ويفران في أحشائه وأعماق روحه، وهذا على الرغم من الحلم الذي كان يراوده والمتمثل في حبه للحياة والانتصار، ويبدو ذلك جلياً في هذا التوسل الصريح إلى آلهة الخصب والانبعاث:

يا إله الخصب، يا بعلأ يقض

التربة العاقر

يا شمس الحصيد

يا إلهاً ينقض القبر

ويا فصحاء مجيد.

أنت يا تموز، يا شمس الحصيد

(1) - ينظر: دلائل الإعجاز (في علم المعاني)، تحقيق محمد عبده، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت 1981، ص 207.

نَجْنَا، نَجْ عروق الأرض

من عقم دهاها ودهانا⁽¹⁾

يكاد يكون هذا المقطع طقساً سحرياً وممارسة رمزية لشعائر الخصب والسماء، فالأرض العاقر تروى ببذار بعل، والشمس تشرق بانبعاث تموز، والمسيح يفيض القبر عبر الفصح إنها شبكة من الطقوس والرموز التي كان يؤمن بها البدائيون، اهتدى إليها حاوي بهدي من معاناته وتجربته التي انبنت أساساً على الأمل وفعل التجاوز والتخطي، غير أن هذا الأمل في رأيه، — كما سيتضح في قصيدته السندباد في رحلته الثامنة — لا يمكن أن يولد إلا من خلال الإحساس التام بالاننيار والزوال الشامل بواسطة نار محرقة أو طوفان جارف:

إن يكن، ربّاه،

لا يحيي عروق الميتينا

غير نار تلد العنقاء، نار

تتغذى من رماد الموت فينا،

في القرار،

فلنعان من جحيم النار

ما يمنحنا البعث اليقينا⁽²⁾

تسهم أسطورة العنقاء التي تموت ثم يلتهب رمادها فتحيا ثانية في تأكيد هذا المعنى أو الأمل المتوخي عند الشاعر، فموت العنقاء وانبعاثها إشارة رمزية إلى ضرورة الاقتناع بالتضحية من أجل النجاة والخلاص؛ وقد جاءت كلمة (فلنعان) وهي لفظة مثقلة بدلالات الاستعداد لتحمل الصعاب والمشاق، لترجع الكفة وتربط بين الرؤيا وحقيقة المعاناة في الواقع، فالانبعاث عند الشاعر لا يمكن أن يتحقق بغير تطير، والتطير لا يمكن أن يكون بغير معاناة الاحتراق والاغتيال.

كان في الآفاق والأرض سكون

ثم صاحت بومة، هاجت خفافيش

دجا الأفق اكفهرًا

(1) - خليل حاوي: الديوان، دار العودة، بيروت 1993، ص 119-120.

(2) - خليل حاوي: الديوان، ص 125-126.

ودوت جلجلة الرعد
فشقت سحباً حمراء حرى
أمطرت جمرأ وكبريتاً وملحاً وسموم
وجرى السيل براكين الجحيم
أحرق القرية، عراها،
طوى القتلى ومرأ⁽¹⁾

وفسي (أنشودة المطر) ما يؤكد هذا المعنى، حيث يشير السياب من خلال
مأساة العراق والواقع المتزدي فيها إلى ملامح الغد الجديد:

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود
ويخزن البروق في السهول والجبال،
حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
في الواد من أثر⁽²⁾

وخلاصة القول، فإن اكتشاف الشعراء المعاصرين لهذه الأسطورة وما
يتعلق بها من رموز وطقوس، قد مكنهم من التعبير عن تجاربهم بطرق فنية
سمحت لهم بنقل الشعر إلى دائرة أوسع بعيداً عن التقليد واجترار المكرور
ومحاكاة الموضوعات المستباعدة، وفتح لهم باب الإبداع وتجسيد الرؤى
وعرض التأملات والأفكار. ولعلنا لا نبالغ إن قلنا إن أكثر من ثلثي الشعر
العربي المعاصر قد بُني على بقايا هذه الأساطير والمعتقدات التي أبدعتها
المخيلة الشعبية واحتفظت بها الأجيال على مر العصور.

(1) - حبيب حامي: الأدب، ص 111-112.

(2) - بدر شاكر السياب: الأدب، ص 477.

ج - أسطورة بروميثيوس⁽¹⁾ (الثورة والتمرد):

تعد أسطورة بروميثيوس من الأساطير التي استبوت الشاعر العربي المعاصر في بحثه عن نموذج قوي يستطيع أن يجسد من خلاله رغبته في الانتصار والتحرر من القيود والحواجز، والتطلع إلى المعرفة بهدف تخليص الإنسان من التبعية الإلهية وجعله سيداً حراً يصنع حياته ويقرر مصيره بنفسه.

وقد صارت أسطورة بروميثيوس، منذ قديم الزمان، معيناً لا ينضب اعترف منها الشعراء والفنانون فتحدث عنه هيزيودوس في قصيدته (الأعمال والأيام) على أنه الرحيم الذي يرى الناس ويعطف عليهم، ورأى فيه أفلاطون في (فيثاغورس) أباً لكل الأجناس البشرية. كما أشار إليه الشاعر اليوناني أسخيلوس وجعله بطلاً لمسرحيته (بروميثيوس في القيد) و(بروميثيوس الطليق) حيث نجد هذا الأخير يفخر بما فعله من خير في سبيل إسعاد البشر⁽²⁾، وحملهم على كسر القيود بواسطة المعرفة وحمل مشعل النار رمز الحركة والحياة.

ولعل من أشهر الأدباء الذين وظفوا هذا الشخصية في أعمالهم الأدبية في العصر الحديث "جوتّه" في مسرحيته (بروميثيوس) 1873، والشاعر الرومانتيكي الإنجليزي "شيلي" في مسرحيته المترجمة إلى العربية تحت عنوان (بروميثيوس انطلق) التي وظف فيها بروميثيوس رمزاً لمن يضحي في سبيل مستقبل الإنسانية وفجرها الجديد. وقد كان "شيلي" يحلم بهذا الفجر الذي يحمل لواءه الحكماء والشعراء والمضحون في سبيل الإنسانية، لأن كل واحد من

(1) - بطس أسطوري من صنع الحجة البائنة اليونانية، تروي الأسطورة أنه رأى شاقب فكره أنه يمكن للبشر أن يعيشوا سعداء إذا ما تحصلوا على النار. فاستعطف زوس كبير الآلهة أن يمنحه إياها، إلا أن زوس أحابه قائلاً ((النار سوف يصبح بنو البشر في غاية الهلابة فيضنون أنفسهم أناداء الآلهة)). لم يكتفِ بروميثيوس بغضب زوس وقرر أن ينزل النار إلى الأرض. غضب عليه هذا الأخير وأمر الآلهة أن تأخذه إلى جبل كيكاوس، وتشده إلى صخرة ضخمة يؤمسه نسر تري متوحش يقتر حساده العاري ويلتصقه كبده كل صباح، ليس له كد حديد في المساء. وعلى الرغم من هذا العذاب فقد ظل البطل صامداً، لم يطلب الرحمة والصفح إلى أن خنسه هيراكليس. حول هذه الأسطورة بنظر: شوقي عبد الحكيم: موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، دار العودة، بيروت، ط1، 1982، ص100، وأيضاً: ماكس شابيرو: معجم الأساطير، ترجمة: حنا عبود منشورات دار علاء الدين، دمشق 1999، ص209، برنارد بيلسن: ميولوجيا الأبطال والآلهة والوحوش، ترجمة: حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1997، ص63.

(2) - بنظر: محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت 1983، ص310.

هؤلاء إنما هو بروميثيوس جديد⁽¹⁾.

وقبل الحديث عن هذه الأسطورة في الشعر العربي المعاصر وما ترمز إليه من دلالات وأبعاد أغنت النص وأضفت عليه طابعاً إنسانياً وشمولياً عاماً، نشير إلى أن هذه الأسطورة تشبه في أكثر من نقطة القصة الشعبية التي نسجت حول صلب المسيح عليه السلام⁽²⁾، فكلاهما قدم نفسه فداء لتخليص البشرية من العناء والقهر، وكلاهما حاول أن يجسد حكاية فكرة الاستشهاد من أجل الآخرين، فأصبحا رمزين من رموز الفداء والتضحية، وبهذه الرمزية أو الدلالة يوظفان في أغلب القصائد الشعرية، حتى وإن لم يذكر اسميهما، لأن ما يهم الشاعر هو سريان هذه الروح - روح التضحية والاستشهاد أو الروح البروميثيوسية إن صح هذا التعبير - في القصيدة ولا يهم سواء ذكر بروميثيوس أو غيره يقول محمد جميل شلش:

سارق النار، رفيقي في المصير،

لم ينزل يحلم بالفجر الكبير،

كبدًا، أقوى من الآلام..

والأحزان..

والصمت المرير

كبدًا منصعدة،

ينهش النسر بقاياها..

وتترو..

.....

سارقًا ما زال فينا،

يحمل المشعل في الأعماق دينًا،

ويغني لعبير الشمس..

في أعماق ليل "العاشرة"*

يا عدو الفجر، إن الفجر آت،

(1) - ينظر: محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص 310.

(2) - قال تعالى: ﴿وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَٰكِنْ شُبِّهَ نَمًا﴾ النساء: 156.

وعلى البلاغي تدور الدائرة⁽¹⁾.

يستلهم محمد شلش في هذا المقطع عذاب بروميثيوس ليعبر من خلاله عن عذابه وآلامه وهو داخل الزنزانة يستصرخ ويحلم بفجر جديد. إن توحد الشاعر بسارق النار - كما فضل هو التعبير عنه - أكسب عذابه غنى ومدلولاً، وأضفى عليه بعداً إنسانياً وأسطورياً، وجعل وقعه في الملتقى حياً متدفقاً. فالشاعر المتحد ببروميثيوس يرفض الاستسلام وبأبى الخضوع والانسحاق ويحلم بالانتصار على الرغم من العذاب الشديد، ما دام هناك بقايا حياة في كبده:

يا عدو الفجر... يا نسل النسور الفاجرة،

لم تنزل بقايا حياة

في دمي، في قلعة من كبدي المنصدة،

لم يزل يخفق قلبي للفصول الأربعة،

لم أزل أؤمن بالإنسان

في وهران⁽²⁾

إن المعنى الأولي الذي يوحي به هذا المقطع، بالإضافة إلى روح التضحية والاستشهاد، هو هذا العنصر الجديد المتمثل في القدرة على الانتعاش والتعاقب (لم يزل يخفق قلبي للفصول الأربعة)، وفي توحد الذات المبدعة (الشاعر) بالزمان، إشارة إلى عمق المعاناة والرغبة في التمسك بخيط اللحظة الأبدية، وهو إلى جانب هذا المعنى يكشف إصرار الشاعر وإيمانه بطريق الاستشهاد والتضحية الذي لا يمكن أن يؤدي إلى مسلك آخر غير مسلك الخلود والبقاء⁽³⁾.

غير أن الإنسان المعاصر كما يرى عبد الوهاب البياتي قد خان بطولة بروميثيوس لأنه يسعى إلى الطعام أكثر من سعيه إلى الحرية التي منحه إياها هذا البطل. ولو أن بروميثيوس عاد إلى الأرض كما يقول ألبير كامو (1960-1913) لوقف الناس منه الآن مثلما وقف الأرباب منه بالأمس، سيربطونه إلى

(1) - محمد جميل شلش: المديوان، دار العودة، بيروت، ط8، 1197، ص102-103.

(2) - محمد جميل شلش: المديوان، ص103.

(3) - قال تعالى ﴿وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْواتًا بل أحياء عند ربهم يرزقون﴾ آل عمران:

الصخرة باسم الإنسانية، مع أنه أقدم رمز لها⁽¹⁾ وقد تجلت هذه الصورة واضحة عند البياتي حيث ظهر بروميثيوس وقد بلغ حداً من اليأس والبكاء والضعف:

داروا مع الشمس فأنهارت عزائهم
وعاد أولهم ينعي على الثاني
وسارق النار لم يبرح كعادته
يسابق الريح من حان إلى حان
ولم تزل لعنة الآباء تتبعه
وتحجب الأرض عن مصباحه القاني
ولم تزل في السجون السود رائحة
وفي الملاجئ من تاريخه العاني
مشاعل كلما الطاغوت أطفأها،
عادت تضيء على أشلاء إنسان
عصر البطلات وقد ولّى، وما أنذا
أعوذ من عالم الموتى بخذلان
وحدي احترقت! أنا وحدي! وكم عبرت
بي الشموس ولم تحفل بأحزاني
إنّي غفرت لهم
إنّي رثيت لهم!
إنّي تركت لهم
يا ربّ أكفاني!⁽²⁾

⁽¹⁾ - ينظر إحسان عباس: من الذي سرق النار (حظيات في النقد والأدب) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1970، ص112.

⁽²⁾ - عبد الوهاب البياتي: الدهبوان، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص180-181، من قصيدة (سارق النار).

د - أسطورة سيزيف^(١) (رمز الإدانة المطلقة والفشل الأزلي):

إن الوقوف عند هذه الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، وإحصاء القصائد التي وظفت فيها، يبرز مدى اهتمام الشعراء المعاصرين على اختلاف توجهاتهم وأفكارهم، بهذه الأسطورة التي تكاد تكون سمة مميزة لبعضهم، كما سيتضح بعد قليل.

ترمز أسطورة سيزيف باختصار إلى مجانية العمل الإنساني وضياح الجهد، كما أنها تجسيد للإحسان بالعبث واللاجدوى ((بانعدام التوافق أو الانسجام بين حاجة الذهن إلى الترابط المنطقي، وبين انعدام المنطق في تركيب العالم))^(٢)، وهو إحساس رافق الإنسان منذ أن استعمل ذهنه وفكره في فلك الألفاظ التي تواجهه في هذه الحياة، وقد ازداد هذا الإحساس حدة في العصر الحديث بسبب التغيرات الكبيرة التي طرأت على الواقع الإنساني على صعيد التفكير والتصور مما عمق هذا الإحساس، أو بالأحرى هذه الرؤية العبثية عند بعض الشعراء.

وإذا كان ألبير كامي وهو من المعجبين بهذه الأسطورة كما يظهر من خلال كتابه (أسطورة سيزيف) - الذي نقله إلى العربية الأستاذ أنيس زكي حسن - يأخذها بهذا المعنى، دون أن يضيف إليه شيئاً، ليقم عليه جوهر فلسفته حول نظريته إلى الإنسان والمجتمع، مثله مثل الأدباء العبثيين الذي يؤمنون بانعدام الهدف انعداماً مطلقاً من الحياة. فإن الشاعر العربي المعاصر كان خلافاً لذلك بحكم الرواسب الثابتة المستمدة من الفكر العربي والعقيدة التي ترفض أن تكون الحياة عبثاً ولهواً^(٣). غير أن تأثر هذا الشاعر بالشعر الغربي وفلسفاته بحكم الاحتكاك والتأثير والتأثر الحاصل بين الثقافات والحضارات، جعل هذا الإحساس بالعبث واللاجدوى يتفاقم لدى بعض الشعراء الذين عاشروا حالات من النقلب الفكري نتيجة انتماءاتهم المختلفة، أو نتيجة هذا التساؤل

(١) - تسموي الأسطورة أ، الآفة حكمت على سيزيف، لإفشائه سر زوس الذي يحط رجبيا أديا، بالأعمال الشاقة وحمل الصخرة إلى رأس الجبل ليلقيها إلى السفح، فيعود يحملها ثانية، وهكذا إلى ما لا نهاية له. حول هذه الأسطورة ينظر: ماكس شابيرو: معجم الأساطير ترجمة حنا عبود، ص 229.

(٢) - جرن كروكشانك: ألبير كامي وأدب النعرد، ترجمة حلال العشري، دار الوطن العربي، دون تاريخ، ص 58.

(٣) - قال تعالى ///

المستمر الذي طرحه الفكر البشري عبر أسطورة (سيزيف) وهو يقوم برفع الصخرة من سفح الجبل إلى قمته دون غاية ولا هدف.

يقول صلاح عبد الصبور وهو يطرح السؤال نفسه:

ما غاية الإنسان من أتعابه، ما غاية الحياة؟

يا أيها الإله⁽¹⁾!

لا يريد صلاح عبد الصبور من طرحه لهذا السؤال الوصول إلى إجابة، بقدر ما يريد التعبير عن رؤية فلسفية تؤكد عبثية الجهد الإنساني المبذول، ما دام هذا الجهد لا ينتهي إلى غاية أو هدف. والواقع أن هذا التساؤل نابع عن تساؤل آخر مفاده أنه إذا كان الإنسان محكوم عليه مسبقاً بالموت والجحيم فلماذا كل هذا الجهد والتعب؟ وهو سؤال طرحه من قبل أبو العلاء المعري بشيء من السهيم والسخرية. ويزداد هذا الإحساس بالعبث ومجانية التجربة الإنسانية حين يقول:

أموت لا يعرفني أحد

أموت لا يبكي أحد

وقد يقال، بين صحبي، في مجامع المسامرة

مجلسه كان هنا، وقد عبر

فيمر عبر...

يرحمه الله...⁽²⁾

لقد تمكنت هذه الرؤيا، وهي في جوهرها رؤيا سيزيفية كما أسلفنا، من نفسية صلاح عبد الصبور فطبتت العديد من قصائده وبالأخص تلك التي كتبها حين استشعر موت الإنسان الإنسان، فأدى به هذا الشعور إلى التسليم بأن هذا الكون موبوء، لا يصلحه شيء⁽³⁾، والأرض فيه بغي طامث⁽⁴⁾ أيامه مريضة⁽⁵⁾، دنياه عجوز عقيم⁽⁶⁾، وعالمه يموج بالتخليط والقمامة⁽¹⁾، وبأن

(1) - صلاح عبد الصبور: الديوان، دار العودة، بيروت، ص 4، 1983، ص 30.

(2) - صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 194-195.

(3) - صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 267.

(4) - صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 297.

(5) - صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 334.

(6) - صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 137.

إنسان هذا العصر إنسان أجوف مزيف، غير أصيل:

يا صاحبي!...

ما نحن إلا نقضة رعاء من ريح سموم

أو منية حمقاء

والشيطان خالقنا ليخرج قدرة الله العظيم⁽²⁾

أما:

الإنسان الإنسان عبر

من أعوام

ومضى لم يعرفه البشر

حفر الحصباء، ونام

وتغشى بالآلام...⁽³⁾

هكذا استطاع صلاح عبد الصبور أن يحول مضمون الأسطورة اليونانية إلى رؤيا شعرية وفلسفية مكنته من الغوص في غور حياتنا المعاصرة ليجلي سمتها البراق وجوهرها المزيف، ومن ثم فلا غرو أن يكون سيزيف هو البطل الذي يطبل من هذه المقاطع الشعرية معبراً عن وحدة الشعور الإنساني حين ينتابه السأم والملل.

هـ - ألف ليلة وليلة:

إن الحديث عن أثر الليالي في الآداب الحديثة، حديث يطول وليس بوسعنا أن نخوض فيه الآن، فقد أفردت له دراسات خاصة، و((يكفي أن نعرف أن الليالي طبعت أكثر من ثلاثين مرة مختلفة في فرنسا وإنجلترا في القرن الثامن عشر وحده، وأنها نشرت نحو ثلاثمائة مرة في لغات أوروبا الغربية منذ ذلك الحين تتصور إلى أي حد تغلغل هذا الأثر في نفوس هؤلاء القراء، وخاصة الأدباء منهم))⁽⁴⁾ الذين حملوا شخصيات الليالي، وبخاصة شهرزاد، الكثير من القضايا الرومانتيكية كتقديس الذات وتأكيد الشخصية وإثارة الحرية وترجيح

(1) - صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 246.

(2) - صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 38.

(3) - صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 269.

(4) - سهر القلماوي: ألف ليلة وليلة، دار المعارف، مصر 1966، ص 75.

العاطفة على العقل في الاهتداء إلى الحقائق، والسخرية بالملوك إذ إن ((شهرزاد قد هدت الملك إلى إنسانيته، وردته عن غريزته الوحشية، لا بواسطة المنطق، بل العاطفة، فصارت رمزاً للحقيقة التي يعرفها المرء عن طريق هذا الشعور والحب، وبهذا المعنى الأخير انتقلت "شهرزاد" إلينا في أدبنا المعاصر بفضل تأثير الآداب الأوروبية))⁽¹⁾.

وقد تجاوز هذا التأثير المجال الأدبي إلى الفنون الأخرى كالسينما والموسيقى والرسم، وذلك لما في الليالي من مادة غزيرة وممتعة فنية لا تضاهي، فهي تجمع بين النثر والشعر، وبين العامية والفصحى، وبين سهولة الحديث وعمق الفكرة، فهي تغذي الروح والخيال وتخاطب العقل والعاطفة.

و - أسطورة السندباد⁽²⁾ (البحث والتجلي):

إذا كان الغربيون قد اهتموا كثيراً بشهرزاد وأولوها العناية الكاملة لأسباب معينة كما سوف يتضح في الصفحات القادمة من هذا البحث، فإن الشعراء العرب قد ركزوا اهتمامهم على السندباد بوصفه رمزاً من رموز مورثنا الشعبي، ونموذجاً عربياً جسّد من خلاله الإنسان طموحاته ورغباته، ولعلنا لا نبالغ إن قلنا مع علي عشري زايد⁽³⁾، إنه من بين الرموز والشخصيات الأكثر استحوذاً على اهتمام شعرائنا، فما من ديوان نفتحه من دواوين هؤلاء إلا ويطلعننا وجه السندباد من خلال قصيدة أو أكثر وما من شاعر إلا وقد اعتبر نفسه سندباد في مرحلة من مراحل تجربته الشعرية.

والسندباد كما تصوره ألف ليلة وليلة هو ذلك البطل الأسطوري المغامر الذي لا يبدأ له بال، لا يكاد ينتهي من رحلة حتى يشرع في أخرى، لذا فهو يمتاز عن غيره من الأبطال برحلاته الطويلة عبر البحار والجزر، وارتياده أفاقاً غريبة وعوالم مجهولة تقول عنها المرويات الشعبية الجزائرية "إلي رايح

(1) - محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت 1983، ص 222.

(2) - تعاد هذه الشخصية من أكثر شخصيات ألف ليلة وليلة تأثيراً على الأدب الغربي والعربي، فقد أوحى إلى كتاب الرحلات أن يؤنسوا حوفاً كتباً قيمة، كالذي نراه في (روبنسون كروزو) و(رحلات خاليفر) وهما كتابان صادقا نجاحاً كبيراً، ومن الذين تأثروا بهذه الشخصية أيضاً (جون فرن) و(هربرت جورج ويلز). أما العرب فلم يهتموا بها إلا بعد مضي أكثر من قرنين من اهتمام الغرب بها. ويعد الشاعر المصري صلاح عبد الصبور من بين الشعراء المعاصرين الأوائل - اكتشافاً لرمز السندباد.

(3) - ينظر كتابه: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 156.

إليها مفقود ولي راجع منها مولود" (1). وعلى الرغم من تلك الأخطار والمخاوف المهلكة التي كانت تسد طريقه وتدفع به إلى الموت بالغرق أو الاختطاف والأسر في الجزر النائية، فإنه كان يعود دائماً من رحلاته ظافراً منتصراً محملاً بالأموال والكنوز العجيبة.

في الليلة الثامنة والخمسين بعد الخمسمائة من ليالي ألف ليلة وليلة يبدأ السندباد البحري في سرد أولى سفراته على السندباد الحمال وجلسائه، مبتدئاً من حيث النهاية "إني ما وصلت إلى هذه السعادة وهذا المكان إلا بعد تعب شديد ومشقة عظيمة وأموال كثيرة، وكم قاسيت في الزمن الأول من التعب والنصب، وقد سافرت سبع سفرات وكل سفرة لها حكاية تحير الفكر، وكل ذلك بالقضاء والقدر وليس من المكتوب مفر ولا مهرب" (2). ثم يبدأ من جديد في قص حكاياته: "اعلموا يا سادة يا كرام أنه كان لي أب تاجر وكان من أكابر الناس والتجار، وكان عنده مال كثير ونوال جزيل. وقد مات وأنا ولد صغير..." (3)، لينتهي منها في الليلة الواحدة بعد الستمائة قائلاً: "... ثم دخلت حارتي وجئت داري وقابلت أهلي وأصحابي وأحبائي، وخزنت جميع ما كان معي من البضائع وخواصلي، وقد حسب أهلي مدة غيابي عنهم في السفرة السابعة فوجدوها سبعاً وعشرين سنة، حتى قطعوا الرجاء مني، فلما جننتم وأخبرتكم بجميع ما كان من أمري وما جرى لي صاروا كلهم يتعجبون من ذلك الأمر عجباً كبيراً وهنؤني بالسلامة، ثم إني تبت إلى الله تعالى عن السفر في البر والبحر بعد هذه السفرة السابعة التي هي غاية السفرات وقاطعة الشنوات، وشكرت الله سبحانه وتعالى وحمدته وأثبتت عليه حيث أعادني إلى أهلي وبلادي وأوطاني..." (4)

(1) - من المستبعد أن يكون رواة التراث الشعبي الجزائري قد اقتبسوا هذه العبارة من ألف ليلة وليلة، وبالمخصوص إذا علمنا أن هذه الأخيرة قد تركت آثاراً واضحة على القصة الشعبية الجزائرية. تقول روزلين إيلي قريش في هذا الصدد: "ولم يقتصر تأثير كتاب "ألف ليلة وليلة" في الأوساط الشعبية الجزائرية، على رواج قصص مقتبسة منه.. بل يتعدى إلى التحوير الخلي نفسه الذي يخلق قصصاً بأسلوب مصطنع بصفة "ألف ليلة وليلة" القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1980 ص 190 .

(2) - ألف ليلة وليلة، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت 3/ 399

(3) - ألف ليلة وليلة، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت 3/ 399

(4) - ألف ليلة وليلة، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت 4/ 23

كان الدافع واضحاً وراء رحلات السندباد: التجارة والمغامرة والفضول، يؤكد ذلك قوله: "فاشتأقت نفسي إلى الفرجة في البلاد وإلى ركوب البحر وعشرة التجارة وسماع الأخبار" ⁽¹⁾ بالإضافة إلى الطمع الذي تؤكد الحكاية نفسها في قوله: "وهذا الذي أقاسيه من طمعي" ⁽²⁾، فالسندباد من حيث هذه الدوافع وغيرها رمز لقلق الإنسان وطموحه اللامتناهي إلى الحرية والانسلاخ من القيود، والرغبة في الكشف عن المجبول والغامض بالمغامرة وركوب الخطر وتخطي الصعاب، وتجاوز المكرور السائد.

هذه الأنبياء كلها استيوت الشاعر العربي المعاصر، فكان توظيفه لهذا الرمز المتعدد الدلالات والقيم، مسلماً إلى تجاوز الواقع العربي المهزوم، واستشراقاً إلى عوالم أكثر رحابة تمكنه من تحقيق ذاته الفردية والجماعية، لأن دلالة السندباد من الناحية الرمزية ذات بعدين، بعد فردي يجلي من خلاله فرادته الشخصية، وبعد جماعي تنفرع قيمته في حقل التجربة الإنسانية التي تتمثل في رحابة حضورها عبر الزمان والمكان، وهذا ما أدى بعز الدين إسماعيل إلى تأكيد هذه الثنائية، فهي في نظره "عادية على المستوى الجمعي للإنسان، لأن قصة الإنسانية إجمالاً هي قصة المغامرة في سبيل كشف المجبول، وهي غير عادية على المستوى الفردي، لأننا ألفنا الفرد الذي تتلخص فيه التجربة الإنسانية نادراً" ⁽³⁾، ولهذه الأسباب نجد هذه الأسطورة تفجر لدى المتلقي حقولاً دلالية متعددة وتجليات لا نهائية، وهذا ما جعل الشاعر العربي المعاصر يتماهي بها إبداعياً، متخذاً منها رمزاً لتجسيد رؤيته والتعبير عن جوانب تجربته التي تعد مغامرة مستمرة في سبيل الكشف وإرتياد المجبول بحثاً عن كنوز الشعر طوراً، والانبعاث من التخلف والتقليد طوراً آخر.

وتبعاً لتعدد ملامح السندباد ووجوهه في الشعر المعاصر فقد اتخذ دلالات عدة فنية وحضارية وذاتية، كما سيوضح عند عبد الصبور وخليل حاوي وبدر شاكر السياب.

-صلاح عبد الصبور (البحث عن كنوز الشعر والمعرفة):

يعد صلاح عبد الصبور من الشعراء الرواد الذين أسهموا في تأصيل هذا التوظيف برؤيا معاصرة تتواشج فيها جملة من العلائق الحكائية التي تتم عن

⁽¹⁾-ألف ليلة وليلة، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت 4: 14

⁽²⁾-ألف ليلة وليلة، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت 4: 16

⁽³⁾-ينظر: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر ص 203

تداخل عدة نصوص بطريقة فنية وسليمة، وهي تؤدي تعدداً دلاليًا يتراوح حضوره بين حقل الشعر والمسرح الشعري. ومن ثم يمكن القول إن توظيف صلاح عبد الصبور لأسطورة السندباد لم يتم عبر صيغ ميكانيكية إسقاطية جاهزة، بقدر ما تم عبر إبداع لغة حكاية معاصرة تتمفصل مع دلالة السندباد.

ففي قصيدته (رحلة في الليل)⁽¹⁾ من ديوانه الأول (الناس في بلادي)، يتجلى اهتمامه المبكر بهذا الرمز، حيث جعله البؤرة الأساسية التي تحكم جميع خيوط القصيدة سواء من حيث الدلالة أو البناء الفني، فمن حيث الدلالة نجد السندباد هو البديل الموضوعي لصديقة الشاعر وإن جاء في المستوى الثاني من مستويات الخطاب. تبدأ القصيدة بهذا العنوان الفرعي (بحر الحداد) وكلمة (بحر) كما هو معروف في حكاية السندباد، من السمات الجوهرية الدالية عليه لذا قرن الراوي اسمه بالبحر فقال (السندباد البحري)، فالسندباد والبحر يمتدان متلازمان لا يمكن الفصل بينهما، إن لم نقل أن البحر (الماء) هو عنصر التزامن الذي يمكن أن نقرأ هذه الأسطورة على أساسه، لأنه السياق المؤدي إلى تساؤل عناصرها وتكوين بنيتها الموحدة، فالبحر هو المجال الذي كان سندباد يصنع من خلاله مغامراته ويحقق رغباته وأحلامه.

إذا كان بحر السندباد مصدراً للغنى والجواهر والكنوز، فإن بحر صلاح عبد الصبور، كما يوحي بذلك العنوان، عكس ذلك تماماً، فهو بحر الحداد والعدم والظلمة والضياع، مات فيه الرخ، سبيل النجاة والخلاص ونقطعت فيه السبل.

بهذه المفارقة، ومن داخل أسطورة السندباد نفسها يبدأ صلاح عبد الصبور ينسج خيوط أسطورة جديدة منسجمة مع تجربته وآفاق تطلعاته إلى غد تولد فيه نفسه من جديد.

تتشكل القصيدة من ستة مقاطع تفصل بينها عناوين فرعية، لكنها تصب جميعاً في منبع واحد لتصنع دفق القصيدة ومشيداً العام، ففي المقطع الرابع تحت عنوان (السندباد) يقول صلاح عبد الصبور:

في آخر المساء يمتلي الوساد بالورق
كوجه فأر ميت طلاسم الخطوط

(1) - صلاح عبد الصبور: الديوان ص 7

وينضح الجبين بالعرق
ويلتوي الدخان أخطبوط
في آخر المساء عاد السندباد
ليرسي السفين
وفي الصباح يعقد الندمان مجلس الندم
ليسمعوا حكاية الضياع في بحر عدم
السندباد:

(لا تحك للرفيق عن مخاطر الطريق) ⁽¹⁾
(إن قلت للصاحي انتشيت قال: كيف؟)
(السندباد كالإعصار إن يهدأ يمت)
الندامي:

هذا محال سندباد أن نجوب في البلاد
إنا هنا نضاجع النساء
ونغرس الكروم
ونعصر النبيذ للشتاء
ونقرأ (الكتاب) في الصباح والمساء
وحينما تعود نعدو نحو مجلس الندم
تحكى لنا حكاية الضياع في بحر عدم ⁽²⁾

سندباد هذا المقطع الشعري غير سندباد الأسطورة أو ألف ليلة وليلة، لأنه لم يعد ذاك البطل المغامر الذي تحركه الأشواق إلى ركوب البحر وتخطي الصعاب، فهو هنا شخصية عادية تروى للندامي حكاية السندباد البحري ومغامراته لعلها تحرك فيهم رغبة التمرد والانعقاد من القيود. لكن هيهات أن يخرج هؤلاء ويجوبوا البلاد مثلاً فعل السندباد، إنهم هنا يضاجعون النساء ويعصرون النبيذ ويستمتعون بالحكايات. لم يعد السندباد قادراً على بعثهم من جديد أو حتى تحريك عواطفهم وانفعالاتهم، وفي ذلك إشارة من الشاعر إلى

⁽¹⁾ - يذكرنا هذا الكلام بالمثل العربي الخامس (الرفيق قبل الطريق) مما يدل على تضع الشاعر التأثيرات.

⁽²⁾ - صلاح عبد الصبور: الديوان ص 10 - 11

الواقع المهزوم الذي أثر الاستقرار وألف الثبات، واكتفى أفراد السماع عن الأبطال والشخصيات دون محاكاتهم أو التأثير بهم.

وإذا كانت هذه هي حال المجتمع العربي المعاصر الراض للتعجير والانبعاث فإن حال الشاعر غير ذلك لأنه ينشد الميلاد والتجدد اللذين كان يطلبهما السندباد في كل سفرة من سفراته:

في الفجر يا صديقتي تولد نفسي من جديد
كل صباح أحتفي بعيدها السعيد
ما زلت حياً! فرحتي! ما زلت والكلام والسباب
والسعال
وشاطئ البحار ما يزال يقذف الأصداف والذلل
والسحب ما تزال

تسح، والمخاض يلجئ النساء للوساد (1)

ولو عدنا مرة ثانية إلى قصيدة (رحلة في الليل) وتأملنا قليلاً مقطعها الرابع (السندباد) لرأينا أنها تتكون من ثلاث حركات من حيث الأسلوب المعتمد في توظيف هذا الرمز أو الشخصية، ففي الحركة الأولى تحدث عنها بضمير الغائب، وفي الثانية بضمير المتكلم، وفي الثالثة بضمير المخاطب وفي "الأحوال الثلاثة كان السندباد موجوداً، أي أن الشاعر خلق الشخصية وحملها تجربته المعاصرة في الحركة الأولى، وحين استوت على سوقها لبس بها كقناع في الحركة الثانية فأصبح هو هي، وبعد أن تقنع بها حاول إغراء الجماعة أن تصنع صنيعه فلم تستجب لدعواه" (2). ويمكن إدراج هذا الأسلوب ضمن أساليب (الالتفات) (3) المعروفة في البلاغة العربية القديمة بشيء من التوسع.

إن اهتمام صلاح الصبور بأسطورة السندباد وغيرها من كنوز التراث الشعبي المحلي والعالمسي في هذه المرحلة المبكرة من إنتاجه الشعري دليل

(1) - صلاح عبد الصبور: المديوان ص 12

(2) - مختار علي أبو غالي: سندباد صلاح عبد الصبور (نقد أسطوري) مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 24 العدد 4 أبريل/يونيو 1996

(3) - الالتفات كما يعرفه ابن المعتز (هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار. وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك. ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر" كتاب البديع. تحقيق إغاثيوس كراتشوفسكي، دار المسيرة بيروت ط3 1982 ص 58

واضح على تقييمه لهذا التراث وما يحمله من قيم جمالية ومعاني سامية بإمكانها إغناء القصيدة وتفجير طاقات المبدع وعبقريته الفنية.

لقد وجد صلاح عيد الصبور في أسطورة السندباد التي اتخذ منها قناعاً ومجالاً رحباً لبسط أفكاره وتأملاته الفلسفية على مدى تطور مراحل حياته الشعرية التي يمكن تقسيمها إلى ثلاث مراحل؛ كان السندباد في كل واحدة منها يظهر بوجه معين وصورة مخالفة لما ألفناه من قبل.

نبدأ المرحلة الأولى بديوانه الأول (الناس في بلادي): يتجلى السندباد في رحلة لاهئة وراء كنوز المعرفة، ورغبة جامحة في امتلاك ينبوع القول وناصية العطاء الشعري، إنها رحلة الشاعر نفسه في سبيل الإبداع والبحث عن الكلمات والحروف، فهو يرحل كما رحل السندباد رغبة في الكشف عن عوالم شعرية أخرى، تمكنه من الانفلات من قبضة التقليد وإعادة ما أبدعه القدماء، صانعاً سفينته (أوراقه وخطاطاته) ناشراً قلاعه (خياله)، راحلاً عبر المجهول (عوالم الفن والفكر)، باحثاً عن الثروة والجواهر (الحقيقية).

صنعت مركباً من الدخان والمداد والورق

رباتها أمهر من قاد سفينا في خضم

وفوق قمة السفين يخفق العلم

وجه حبيبي خيمة من نور

وجه حبيبي بيرقي المنشور

جبت الليالي باحثاً في جوفها عن لؤلؤد

وعدت في الجراب بضعة من المحار

وكومة من الحصى، وقبضة من الجمار

وما وجدت اللؤلؤد

سيدتي، إليك قلبي، واغفري لي، أبيض كاللؤلؤد

وطيب كاللؤلؤد

ولامع كاللؤلؤد

هدية الفقير

نلاحظ في هذا المقطع مزجاً واضحاً وتداخلاً نصياً بارزاً بين عناصر الرحلة عند كل من الشاعر والسندباد، يكشف عنها السطر الأول حين يذكر الشاعر الدخان والمداد والورق، بجانب السفين والربان. ولعل أول ملاحظة تستوقف قارئ هذا المقطع هو عزوف صلاح عبد الصبور عن ذكر شخصية السندباد صراحة، واكتفاؤه بالتلميح، وهو ما نجده أيضاً في قصيدته (أناسيد غرام)، وتعد هذه الطريقة من الأساليب الفنية التي اعتمد عليها الشاعر في توظيف الشخصيات التراثية، فهو لا يصرح بالأساطير والشخصيات والأحداث وإنما يومئ إليها خفية مستعملاً الألفاظ والكلمات التي ترمز إليها، فكلمة (مركب، سفين، خضم، ليالي، لؤلؤ، محار..) تحمل من الدلالة ما يكفي للكشف عن هذه الشخصية الأسطورية المخبوءة.

من الملامح الأسطورية الأخرى في هذا المقطع (التكرار) و(العطف) اللذان يعدان من أبرز عناصر الصياغة في التراث الشعبي عموماً. فعبارة (وجه حبيبتى) تكررت مرتين ولفظة (اللؤلؤة) خمس مرات، إلى جانب عطف الجمل إلى بعضها البعض، مما يعمق الإحساس لدى القارئ بالعودة إلى ينبوع اللغة في نسجها الأسطوري.

إذا كان السندباد قد عاد من رحلته محملاً بالجواهر واللؤلؤ، فإن الشاعر قد ظل غارقاً في لياليه يبحث عن الكلمات يقدمها لؤلؤاً لحبيبتة معتذراً لها عن ذلك لأنه لا يملك إلا إياها، إنها هدية الشعراء لمن يحبون ويعشقون.

فصارى القول إن رحلة صلاح عبد الصبور هي رمز لرحلة الشاعر في سبيل المعرفة والإبداع.. رحلة البحث عن الحرف المضيء والكلمة النابضة بالحياة، الانتقال من عوالم البحار إلى عوالم الشعر والإبداع.. رحلة يقوم بها الشاعر وهو على يقين بأنها ضرورة حياتية لا يمكن الاستغناء عنها:

السندباد كالإعصار إن يبدأ يمت (٢)

ذلك هو قدر الشاعر العظيم، وتلك هي طبيعته الجامحة في البحث المستمر عن الحرف، والرحلة الدائمة من أجل اختراق الواقع وتجاوزه وهدم اللحظة الراكدة.

(١)- صلاح عبد الصبور: الديوان ص 68-69

(٢)- صلاح عبد الصبور: الديوان ص 11

أما في المرحلة الثانية فإننا نصادف وجهاً آخر للسندباد غير الوجه الذي عرفناه به في المرحلة الأولى من حياة الشاعر. إنه السندباد الميزوم الضعيف الذي تبددت مغامراته، وانتيت طموحاته وآماله واستكان في القاع باكياً.

ملاحنا هوى إلى قاع السفين، واستكان

وجاش بالبكا بلا دمع.. بلا لسان

ملاحنا مات قبيل الموت، حين ودع الأصحاب

... والأحباب والزمان والمكان ⁽¹⁾

هكذا عاش السندباد في صورته الثانية عبر قصائد صلاح عبد الصبور رمزاً للإنسان المقهور، الميزوم حضارياً ومصيرياً، كارها خائفاً يرتجف رعباً، لأنه يحيا -كما يذكر الشاعر في القصيدة نفسها- في زمن الحق الضائع والسأم الجائئ:

هذا زمان السأم

نفخ الأراجيل سأم

.....

هذا زمن الحق الضائع

لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله

ورؤوس الحيوانات على جثث الناس

فتحسس رأسك

فتحسس رأسك

يعلق أنس داود على هذا الانعطاف في حياة السندباد (الإنسان المعاصر) قائلاً: "ولعل الهرب من محنة الاستشهاد، هي المأساة الحقيقية لسندباد عصرنا، لكل مفكر وفنان، لأنه يريد أن يعيش في سلام شخصي" دون أن يريق قطرة من دم" فلا تكون النتيجة سوى أن يموت دون أن يصارع التيار" ⁽²⁾. وإذا كانت هذه هي محنة الإنسان المعاصر الراض للاستشهاد، كما يصورها صلاح عبد الصبور في قصيدته (الظل والصليب) في ديوانه الثاني، فلا غرابة في أن نزول فكرة البطولة من ذهنه وتنتهي المغامرة ويموت السندباد وتتلاشى

⁽¹⁾ -صلاح عبد الصبور: الديوان ص 152

⁽²⁾ -أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس ص 319

ملاحمه على غير ما عيّدنا في ديوانه الأول.

يا شيخنا الملاح..

..قلبك الجريء كان ثباتاً فما له استطير؟

أشار بالأصابع الملوية الأعناق نحو المشرق البعيد..

ثم قال:

-هذي جبال الملح والقصدير

فكل مركب تجيئها تدور

تحطمها الصخور

.....

ملاح هذا العصر سيد البحار

لأنه يعيش دون أن يريق نقطة من دم

لأنه يموت قبل أن يصارع التيار (1)

إن روح الهزيمة والانكسار اللتين ركز عليهما الشاعر ليست من سمات سندباد ألف ليلة وليلة، وإنما هي من سمات الإنسان العربي المعاصر الممزق بين الحضارات، فاقدًا بطولته ونخوته وطموحه.

هذه الصورة ذاتها نجدها عند عبد الوهاب البياتي مع اختلاف جوهري مؤداه أن موت السندباد عند صلاح عبد الصبور وانتهامه سببه ضياع الحق والسأم الذي أصاب إنسان هذا العصر من جراء هموم الحياة ومشاكلها. في حين نجد أن خيبة أمل سندباد البياتي وانتهامه سويندرج ضمن هذا التصور كافة الشخصيات الأسطورية كبروميثوس وسيزيف سيعودان إلى المراحل الأولى من حياة الإنسان حين ارتكابه أول خطيئة، وممارسة العقاب عليه كنتيجة لتمرده عليها وعدم الاستسلام لأوامرها، ومن ثم فلا وجود لشيء اسمه البطولة أو القيادة عند البياتي، وإنما هناك عقاب مصيري محتوم لا مفر منه إلا بالرجوع إلى الآلهة والدخول معنا في صلح دائم.

يأتي ديوان (الإبحار في الذاكرة) أو الانكفاء على الذات ليرسم نقطة تحول كبير في مسار حياته الفكرية والأدبية، أدرك من خلا له أن الرحلة عبر العالم الخارجي طريقها مسدود ونفقها مظلم لا ينتهي إلى شيء سوى الضياع والنتية.

(1) -صلاح عبد الصبور: الديوان دار العودة بيروت ط4 1983 ص 152-153

وأن التجربة تحتم عليه أن يبدأ الرحلة من جديد عبر عالمه الداخلي ليسير أغوار ذاته ويعرف نفسه بنفسه، تلك المقولة التي نطق بها سقراط منذ آلاف السنين فجعلها خلاصة فلسفته ونهاية مقصده، واتخذها المتصوفة مسلكاً لبلوغ أعلى مراتب السالكين ومدارج العارفين.

الواقع أن صلاح عبد الصبور قد اهتدى إلى هذه التجربة أو المرحلة بعد أن مر بتجارب عدة أكسبته معرفة واسعة بأمور الأنظمة السياسية والاجتماعية التي لم تشبع رغبته في التطلع إلى عالم الروح وعالم الإنسان كإنسان له مركز ووجود في هذه الحياة "لقد فتشت عن معبود آخر غير المجتمع، فاهتديت إلى الإنسان، وقادتني فكرة الإنسان بشمولها الزمني والمكاني إلى التفكير من جديد في الدين" (1) وبعد بحث شاق وعناء طويل تم الانتقال من الخارج إلى الداخل.. من المجتمع إلى الإنسان.. ومن الإنسان إلى الله.

ومن نتاج هذا الانتقال تلك الصورة التي قدمها صلاح عبد الصبور عن بطله الأسطوري السندباد وهو يتحول عن الرحلة في الخارج إلى الرحلة في الداخل باحثاً عن الأمن والاستقرار اللذين طالما بحث عنهما في أعماق البحار وقمم الجبال. وتأتي قصيدة (الإبحار في الذاكرة) لترسم ملامح هذا التحول المفاجئ في حياة السندباد وصلاح عبد الصبور على حد سواء .

أول شيء يمكن ملاحظته على هذه القصيدة هو عدم الإشارة إلى السندباد بشكل مباشر وصريح وهذه من تقنيات صلاح عبد الصبور في توظيف التراث الشعبي كما سبق وأن أشرنا، والاكتفاء بالإشارة إلى الرحلة والبحر والملاحين والعقبان وبعض القرايين، مستبعداً سيميوطيقات أخرى ليست في رأيه مهمة أو ملهمة، وكأن صلاحاً يريد أن يستحضر السندباد الرمز ويغيب السندباد الأسطورة والمقولة، وهذه من التقنيات الفنية التي انتهى جيمس جويس في روايته الشبيرة (عوليس) واستفاد منه فيما بعد إليوت في (أرض الخراب).

الإبحار في الذاكرة شكل من أشكال الرفض للواقع ومحاولة للانسحاب منه، ذلك أن الذاكرة عالم يختلف عن عالم الواقع، وإن كان متشكلاً من عناصره ومواده، والرجوع إليه قد يوفر شيئاً من الإحساس بالاستقرار والخلص من عالم يموج بالمفاسد والتناقضات.

أتأهب للميعاد - الرحلة في آخر كل مساء

(1) - صلاح عبد الصبور: حياقي في الشعر دار افوق بيروت 1992 ص 81

أتقرئ أوردتي، أتزبأ شاراتي
 في أهذاب الغيم، أنشر أشرعتي
 أتلقى في صفحتها نذر الريح، نبوءات الأنباء
 البحارة يصطخبون
 الملاحون.. الفئران.. التذكارات.. المحبوسون
 في أوردة المركب يضطربون
 وأخوض رماد الآفاق
 إلى جزر المعلوم المجهول الدكناء

يتكشف تحتى مرج الموج، وتمضى بى الريح رخاء (1)

هذا المشهد المشحون بالحركة العارمة التي يمثلها الملاحون بمراكبهم والأمواج المصطخبة، لا يتم خارج الذات، بل في داخلها، أو لنقل إنها صورة من صور صراع النفس مع الخارج وهي تعمل جاهدة لتخليص نفسها من قبضته.. إنه التأهب للميعاد والاستعداد للرحلة في أعماق النفس والذكريات حيث المعلوم والمجهول.. إنه الخلاص بالعودة إلى الذات والإبحار في أغوارها وأعماقها، هذا الإبحار الذي أوجد حالة من الاستقرار عبر عنها السطر الأخير (وتمضى الريح رخاء)، وقريب من هذا ما جاء في قصيدته تجريدات:

حال قد كنت رقيت إليها أمس

لا تأتيني اليوم

هي حال أعطتني نغمة النوم

ويقين الصحو (2)

إن السفر في أعماق الذات أشبه ما يكون بحال المتصوف، فهو كالبرق يلعب ويختفي، ولا ندري متى يأتي ومتى يذهب. وصلاح عبد الصبور يدرك أن هذه حالات نفسية غامضة لا يمكن القبض عليها، فمجيئها مشروط بظروف معينة (لا تأتي اليوم) لكن عند قدومها فهي تبعد عن موطن المأساة وتعطيه كما قال (نعمى النوم) و(يقين الصحو) وهما حالتان تتمان عن الشعور بالاستقرار والأمن، ولو أنه شعور آني، لكنه يوفر بعض الراحة، ويعطي الذات

(1) - صلاح عبد الصبور: الإنجاز في الذاكرة، الوطن العربي للنشر والتوزيع ط 1 1979 - 65

(2) - صلاح عبد الصبور: الإنجاز في الذاكرة ص 102

هكذا استطاع صلاح عبد الصبور أن يقدم في قصيدته (الإبحار في الذاكرة) ومن قبلها قصيدة (الخروج) قناعه الأسطوري السندباد وهو يتحول عن الرحلة في الخارج إلى الرحلة في الداخل؛ وقد تزود بالمعارف الصوفية ما يؤهله للفوز بعالمه المنشود (المدينة المنيرة) ⁽¹⁾ الذي طالما كان يحلم به وهو طفل صغير. وإن كان في قرارة نفسه يساوره في رحيله بعض الشك في وجود هذا العالم المنشود أو المرفأ الآمن:

هل أنت وهم وهم وهم تقطعت به السبل

أم أنت حق؟

أم أنت حق؟ ⁽²⁾

والسندباد من هذه الناحية هو الوجه الآخر لصورة العلاج وبشر الحافي اللذين كانا يساورهما بعض الشك في حياتهما، بحثاً عن الحقيقة واليقين، وقد لا نخطئ إن قلنا أن صلاح عبد الصبور أراد من خلال توظيفه لهذه الشخصيات، كأقنعة بارزة في شعره، أن يعبر، أولاً، عن الفلسفة في الحياة ورؤيته للأشياء، وثانياً، عن شخصيته التي تشبه في بعض وجوها شخصية هؤلاء وبالخصوص فيما يتعلق بالبحث الدائب عن الحقيقة. بل إن حياة الشاعر نفسها تشير إلى أنه عاش ممزقاً ومصدوماً وجودياً وحضارياً ⁽³⁾، أضف إلى ذلك أن التجربة الروحية (الصوفية) التي انتهت إليها في أواخر حياته، كان لديه شبيبة بالرحلة أو السفر المضني المليء بالمفاجآت والمخاوف.

والمتابع لفكرة انحرط عند هذا الشاعر يلاحظ أنها من أساسيات تكوين تجربته وفلسفته في الحياة، فيني ترتبط حيناً بتجربته الشعرية وحيناً تتجاوزها إلى معنى أشمل هو التجربة الروحية، أو ترتبط بأبعاد وجودية ومصيرية، وهي في كل الأحوال تتم عن نفس تواقفة، منجذبة نحو آفاق مجبولة.

الكتابة الشعرية عند صلاح عبد الصبور مغامرة ورحلة مضنية في طريق قلق، محفوف بالمزائق والمخاطر لأنه أشبه بطريق الصوفي الباحث عن

⁽¹⁾ -صلاح عبد الصبور: الديوان ص 237

⁽²⁾ -صلاح عبد الصبور: الديوان ص 237

⁽³⁾ - ينظر أحمد يوسف: تجليات القلق في شعر صلاح عبد الصبور (مخطوط) رسالة ماجستير توفقت بمعهد اللغة والأدب العربي جامعة وهران 1989 ص 80 (صداقة الوحود)، 153 (صداقة الحضارة)

الجوهر والطهر في ركاب المفاصد والشرور.

يقول صلاح عبد الصبور في هذا المعنى "وقد ظل معنى الرحلة ينمو في نفسي، منذ ذلك الحين، ويكتسب أبعاداً جديدة من المفارقة والنصب، والولاء فيها للشعر، والرحلة تبدأ بعد التأهب الساكن لزورة الشعر التي لا تحيى، فيخرج إليه الشاعر طالباً عطاءه، بعد أن ينزع عن نفسه كل شارات الحياة مستجراً كتجرد الحاج إلى قدس الأقداس"⁽¹⁾. هكذا تبدو رحلة الشاعر العظيم في نظره، فهي لا تتم إلا بعد جملة من الشروط منها: التأهب والخروج والتجرد وترك شارات الحياة.

وهي من هذه الناحية تشبه رحلة المتصوف التي لا تتم هي الأخرى إلا بعد شوط واجتياز العقبات.⁽²⁾

وما دام الإنسان يعيش في انكسار وقهر دائمين:

ولننكسر في كل يوم مرتين

فمرة حين نقابل الضياء

ومرة حين تدوب الشمس في الغروب⁽³⁾

فلا خلاص له من هذا القهر والانكسار إلا بالارتحال والمغامرة وتأهب للسفر الطويل.

-خليل حاوي (البحث عن الذات الحضارية):

كان خليل حاوي من أشد الشعراء توظيفاً لشخصية السندباد، وذلك لما وجد فيها من قيم ورموز صالحة للتعبير عن شتى أبعاد تجربته الروحية والشعرية وبالأخص في تلك الفترة الحاسمة من فترات تطوره الفكري، وهي فترة البحث عن الذات عبر مجموعة من المغامرات الوجودية. ولعلنا لا نجانب الصواب إن قلنا إن مغامرة الشاعر الفنية -عبر دواوينه الثلاثة الأولى- كانت تحمل طابع مغامرات السندباد، وتتقصص شخصيته، وأن شعره كان رحلة متواصلة من أجل المعرفة والكشف عن ماهية الوجود من جية، وبحثاً دائماً عن مصادر الانبعاث والتحرر من قبضة التخلف والانحطاط من جية ثانية.

(1)-صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر دار اقرأ بيروت 1992 ص 17

(2)-حول هذه الشروط والعقبات ينظر: عبد الكريم القشيري: الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق

معروف زريق وعلي عبد الحميد بلطحي دار الجيل بيروت ط 2 ص 97 (باب المجاهد)

(3)-صلاح عبد الصبور: الديوان ص 204

إن ما كتبه الشاعر عن هذه الشخصية التي رافقته على امتداد مرحلة كاملة من مراحل تطوره الإبداعي، وبسطة ظلالها على رؤياه الشعرية، يعد من أنجح النماذج وأكثرها نضجاً واكتمالاً من الوجهة الفنية، وذلك راجع في رأينا لعدة أسباب نذكر منها:

1- نجاح الشاعر في تحقيق الامتزاج في عملية البناء والتعبير بين ما هو تراثي وما هو معاصر.

2- تطوير الشاعر لشخصية السندباد من داخل قصائده الشعرية كما تمليه التجربة، فالسندباد عنده ليس شخصية جاهزة مسبقاً كما رسمتها الأسطورة، وإنما هو شخصية نامية، صنعت رمزيته وملاحها تجربة الشاعر ومعاناته، ولذا نجد سندباد القصيدة غير سندباد الأسطورة وإن اشترك معه في بعض السمات والملاح التي تضفي عليه طابع الأصالة.

إذا كان خليل حاوي قد كشف بوضوح في ديوانه الثاني (الناي والريح) في قصيدته (وجوه السندباد) و(السندباد في رحلته الثامنة) عن التقائه المباشر بالسندباد، فإننا نرى هذه الشخصية تخاله منذ ديوانه الأول (نهر الرماد) في قصيدة (البحار والدرويش) على الرغم من أن ملاحها لم تكن قد تحددت بعد. وكأن الشاعر كان في مرحلة البحث عن القناع أو الرمز الذي يستطيع أن يحمل عنه عبء التجربة ويجسد أبعاد الرحلة ومعاناتها.

على الرغم من عدم تصريح خليل حاوي بشخصية السندباد في هذه القصيدة، كما أسلفنا، إلا أننا نجد ما يرمز إليها، فالبحار يحمل بعض ملامح هذه الشخصية كما أن البحر والغول والمغامرة والشعور الدائم بعدم الاستقرار، كلها تيمات سندبادية ستزداد تجلياً ووضوحاً في ديوانه الثاني.

تأتي قصيدة (السندباد في رحلته الثامنة) من ديوانه الثاني (الناي والريح) لترسم هذا الرحلة من بدايتها إلى نهايتها، وتختصر المسافة وكأنها القصيدة الأم أو المعلقة التي اتضحت عندها الرؤيا واكتملت التجربة وازدادت نضجاً وتبلوراً، وازدادت معها ملاح ذلك البحار المجهول الهوية تحديداً وتبلوراً، فإذا به (السندباد البحري) بكل ما يحمله هذا المغامر في التراث الشعبي من ملاح وسمات. وبهذا التدرج في البحث عن الوسائل الفنية استطاع الشاعر أن يعثر في "هذه الشخصية على الصوت التراثي الذي سينهض بعبء التعبير عن كل ما حاولت شخصية البحار أن تعبر عنه في نهر الرماد. بعد أن اكتسب بُعَداً

وأعماقاً فكرية ووجودية جديدة" (1)

نظمت هذه القصيدة ما بين سنة 1956 و1958 وهي المرحلة التي بدأت فيها بوادر التحرر من القيود الأجنبية تعم مختلف الدولة العربية التي شعرت بضرورة النهوض والبناء، كما أنها مرحلة العودة إلى الماضي لاسترجاعه وتثمينه والاحتفاء به، إنها باختصار شديد مرحلة إعادة النظر في التاريخ والحضارة ومحاولة النهوض بهما وتخليصهما مما أصابهما من تشويه وفساد.

يقدم الشاعر لقصيدته هذه باستهلال يشير فيه إلى الأسطورة المحورية الموظفة فيها وهي أسطورة السندباد فيقول: "كان في نيته أن لا ينزعج عن مجلسه في بغداد بعد رحلته السابعة، غير أنه سمع ذات يوم عن بحارة غامروا في دنيا لم يعرفها من قبل، فكان أن عصف به الحنين إلى الإبحار مرة ثامنة. ومما يحكى عن السندباد في رحلته هذه أنه راح يبحر في دنيا ذاته، فكان يقع هنا وهناك على أكداس من الأمتعة العتيقة والمفاهيم الرثة، رمى بها جميعاً في البحر ولم يأسف على خسارة، تعرض حتى بلغ بالعربي إلى جوهر فطرته، ثم عاد يحمل إلينا كنزاً لا شبيه له بين الكنوز التي اقتنصها في رحلته السالفة. والقصيدة رصيد لما عاناه عبر الزمن في نهوضه من دهاeliz ذاته إلى أن عاين إشراق الانبعاث وتم له اليقين" (2).

ففي هذا المحور تتحرك القصيدة ويتحرك معها السندباد لتمتد عبر مساحة شاسعة موزعة على عشر مقاطع، كل منها يرتبط بسابقة ويؤدي إلى لاحقه.

تتبعث القصيدة من شعور مزدوج، شعور بالحيرة والضياع في دار يتضح من أوصافها أنها تعج بالفسق والفجور، وشعور بالرغبة في التطهير والانبعاث والتخلص من الفساد والشر. ولعل أول ما يلاحظ في هذا المجال هو انقسام القصيدة إلى محورية رئيسيين مختلفين في الاتجاه: المحور الأول تمثله دار السندباد القديمة، والثاني تمثله داره الجديدة.

أما الدار القديمة -كما يتضح من أوصافها- فهي تحوي من السموم والشرور ما يكفي ليجرها والابتعاد عنها:

وكان في الدار رواق

رصعت جدرانها الرسوم

(1) -علي عشري زايد: استنحاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص 246

(2) -خليل حاوي: الديوان ص 253

موسى يرى
إزميل نار صاعق الشرر
يحفر في الصخر
وصايا ربه العشر:
الزفت والكبريت والملح على سدوم
هذا على الجدار
على جدار آخر إطار:
وكاهن في هيكل البعل
يربي أفعواناً فاجراً ويوم
يفتض سر الخصب في العذارى
يهلل السكارى
وتخصب الأرحام والكروم
تفور الخمرة في الجرار
على جدار آخر إطار
هذا المعري،
خلف عينيه،
وفي دهليزه السحيق
دنياء كيد امرأة لم تغسل
من دمها، يشتم ساقبيها وما يطيق
شطى خليج الدنس المطلي بالرحيق
تكويرة النهدين من رغوته
وسوسن الجبابة،
المجرم العتيق
والشمر المر الذي اشتهاه
من هذه الرسوم
يرسخ سيل

مثقل بالغاز والسموم (1)

يتضح من هذه أن الدار كانت مليئة بأنواع الخطايا والفجور؛ فالوصايا العشر تنتهك وتخرق حدودها؛ وسدوم تغرق في شتى أنواع الموبقات، يغضب عليها الرب ويمطرها زفتاً وكبريتاً وملحاً. أما على الجدار الثاني فينالك صورة لكاهن في هيكل البعل يربي أفعواناً فاجراً وبوماً؛ ويرتكب المعاصي ويفتك سر الخصب في العذارى تحت ستار الورع والنقى. أما الجدار الثالث فنرى فيه المعرى الذي حقد على المرأة بوصفها بؤرة الشرور والآثام؛ فنأدى بقطع النسل البشري. تلك هي مواصفات دار السندباد القديمة، وهي دار تدل على الفساد والشر كما ترسمه صور جدرانها التي علقت على رواقها.

ففي هذه الدار قضى السندباد أيام طفولته يرضع من تلك السموم ويشرب من الآثام والشرور حتى سرت في عروقه وانطبعت في صدره، وأصبح مدمناً عليها؛ منغمساً في وحولها ورذائلها، متفنناً في أساليب الخداع والمكر والنفاق:

بلوت ذاك الرواق

طفلاً جرت في دمه الغازات والسموم

وانطبعت في صدره الرسوم

وكننت فيه والصحاب العتاق

نرفه اللؤم، نحلي طعمه بالنفاق

بجرعة من (عسل الخليفة)

(وقهوة البشير)

أغلف الشفاد بالحريير

بطانة الخناجر الرهيفة

لحوتني الحية الحرير (2)

وفي المقطع الثالث يستفيق السندباد من غفوته فنراه يشد أزرد، ويصمم على مغادرة رفاق السوء والتخلص من شرهم، فيلجأ إلى داره ينظفها ويطهرها من صدى أشباحهم وبغوص في أعماق ذاته ليزيل عنها فجورها لعله يرقى إلى مصاف الأنبياء والمتطهرين.

(1) - حفيان حاوي: الديوان ص 258-261

(2) - حنبل حاوي: الديوان ص 266-267

سلخت ذاك الرواق
 خليته مأوى عتيقاً للصحاب العناق
 ظهرت داري من صدى أشباحهم
 في الليل والنهار
 من غل نفسي، خنجري،
 لينني، ولين الحية الرشيقة؛
 عشت على انتظار
 لعله إن مر أغويه،
 فما مر
 وما أرسل صوبي رعدو؛ بروقه (1)

لكن على الرغم من كل هذا، فقد ظلت الدار مختنقة بالصمت والغبار كأنها صحراء كلس مالح بوار، لأن ما كان ينتظره السندباد لم يأت بعد؛ والنبوة مطلب عسير لا يتحقق بمجرد تطهير الدار، وإن كان خطوة لا بد منها، كما أن العثور على البديل أمر في غاية الصعوبة في زمن كثر فيه الشر والفساد وفقد فيه الإنسان إنسانيته ومكانته، وأصبح الانبعاث أمراً يتطلب التضحيات الجسام. رفع السندباد يديه إلى السماء يشكو الضيق ويطلب صحو الصبح والإمطار، لكن هيبات، لقد عادت الدار لما كانت عليه من قبل واحتلت الأوساخ ساحتها:

طلبت صحو الصبح والإمطار، ربي،
 فلماذا اعتكرت داري
 لما اختنقت بالصمت والغبار
 صحراء كلس مالح بوار.

وكان في داري التقت
 وانسكبت أفنية الأوساخ في المدينة،
 تفور في الليل والنهار
 يعود طعم الكلس البوار (1)

(1) - تحليل حاوي: الديوان ص 267 - 268

لم يستسلم السندباد: لأن بواعث التغيير والتجديد كانت تدفعه إلى الأمام
وتلج عليه. وأيقن أن البعث الحقيقي يقتضي الهدم الكلي للدار. فراح يقوض
السقف ويحطم الجدران ويرمي بها للموج الأسود والرياح:

وذات ليل أرغت العتمة

واجترت ضلوع السقف والجدار

كيف انطوى السقف وانطوى الجدار

كالخرقة المبتلة العتيقة

وكالشراع المرتمي

على بحار العتمة السحيقة

حف الرياح السود يحفيه

وموج أسود يعلكه

يرميه للرياح (2)

يدخل السندباد في بداية المقطع الرابع في حالة من الغيبوبة المفاجئة، وفيما
يشبه المنام يرى أن داره قد تغير حالها من صحراء كلس مالح يوار إلى جنة
تموج بالثلج والزهر والثمار:

صحراء كلس مالح؛ يوار؛

تمرج بالثلج وبالنزهر وبالثمار

داري التي تحطمت

تنهض من أنقاضها

تختلج الأخشاب

تلتم تحت قبة خضراء في الربيع (3)

لم تتحقق هذه الرؤيا بعد في عالم الواقع؛ إنها مجرد حلم من أحلام
السندباد التي كانت تراوده أثناء معاناته ورغبته في التطهير، فالدار ما زالت
على ما كانت عليه، معتمة المسالك، تعز على الترميم؛ والسندباد الآن في حاجة

(1) - خليل حاوي: الديوان ص 269 - 270

(2) - خليل حاوي: الديوان ص 270 - 271

(3) - خليل حاوي: الديوان ص 272

إلى أن يسلخ عن نفسه ذلك الزيف الذي ورثه وتُسرب سموه وهو طفل صغير، فيوم مصمم على تحرير نفسه وتنظيف داره من جديد:

أفرغت داري مرة ثانية

أحيا على جمر طري طيب وجوع

كأن أعضائي طيور

عبرت بحار

وحددي على انتظار⁽¹⁾

ويأتي المقطع الخامس ليكشف مقاماً آخر من مقامات الرحلة، ويتحقق بعض حلم السندباد؛ وإذا بصوت امرأة طاهرة تناديه وتقبل عليه بخطوات تزرع الاخضرار والطمأنينة:

في ساحة المدينة

كانت خطاها

زورقاً يجيء بالهزيج

من مرح الأمواج في الخليج

كانت خطاها تكسر الشمس

على البلور، تسقيه الظلال

الخضر والسكينة

لم يرهما غيري ترى

في ساحة المدينة؟

لم ترهما عين من العيون⁽²⁾

تعم الفرحة نفس السندباد، ينسى معها عذاب السنين العجاف، ويطير قائلاً:

العمر لن يقول

يا ليت من سنين

ملء دمي وساعدي

أطيب ما تزهو به الفصول⁽¹⁾

(1) — خليل حاوي: الديوان ص 276—277.

(2) — خليل حاوي: الديوان ص 277—278.

هذه المرأة لا تشبه النساء في شيء؛ ولا حواء التي أغرت آدم بأكل التفاحة؛ لأنها شقت من ضلوع السندباد؛ فهي نفسه وروحه في براءته وطيرها:

كأنها في الصبح

شقت من ضلوعي

نبئت من زنبق البحار

ما عكر الشلال ضحكاتها

والخمر في حلمتها

رعب من الخطيئة

وما درت كيف تروغ الحية

العلساء في الأقيية الوطنية⁽²⁾

إن حنين السندباد إلى هذه المرأة؛ إنما هو حنين الكل إلى جزئه والشيء إلى نفسه؛ كما أن حنين المرأة إليه؛ هو حنين الشيء إلى وطنه. وهذا الانجذاب أو النوستالجيا المتناظرة هي أول خطوة يخطوها السندباد في رحلته. ولما كانت الأنثى هنا تجسيدا للنفس؛ ومعرفة النفس هي معراج الإنسان إلى الحقيقة؛ لزم أن تكون معرفة المرأة، من خلال عاطفة الحب المتوهج، سبيل الولادة والانبعاث. لكن هل استطاعت هذه المرأة أن تحقق الانبعاث حقاً؟ وهل غيرت من حياة السندباد؛ أم أنها كانت مقاماً يشبه مقامات الصوفية. اجتيازه ضرورة للصعود إلى مقام آخر أعلى وأرقى درجة؟

يبدو أن الحلم لم يتحقق بعد؛ وأن هذه المرأة ليست هي طريق الخلاص الذي يبحث عنه؛ لأن القضية تخص أمة وحضارة بكاملها. وكيف يمكن لهذه المرأة أن تكون وسيلة خلاص وتحرر؟ ربما اعتبرها السندباد الرد على تلك الشريرة الفاسقة التي تروغ كالحية الملساء. أما إيليا حاوي فيفسر تخلي الشاعر عن تلك المرأة بقوله: ((أن خليلاً كان يقول أن أية امرأة تقع في الدرجة العاشرة من اهتمامه))⁽³⁾ ثم بقوله: ((المرأة كانت مرحلة تطواف لشاعر؛ أقام معها ولم يدعها تذهب كما فعلاً قبلاً في (نهر الرماد)، إلا أنه ظل يحسن معها

(1) - خليل حاوي: الديوان ص 278.

(2) - خليل حاوي: الديوان ص 280 - 281.

(3) - إيليا حاوي: مختارات من شعره ونثره، دار الثقافة بيروت ط 1 1984/2/52

أن نفسه ليست معه كلها؛ وأنها مازالت تبث حنينها للأمر الغامض المستتر.
المرأة ليست إلا المرحلة لأنها ليست المطلق وليست الحرية وليست الحضارة
وليست الكلمة ذات الحروف الكاملة⁽¹⁾

فالسندباد ما يزال يتوق إلى ذلك الشيء الذي يحسه ولا يعيه؛ لذا نراه
يفرغ بيته من جديد ويظهر نفسه في انتظار ذلك الشيء:

ولم أزل أمضي وأمضي خلفه

أحسه عندي ولا أعيه

أود لو أفرغت داري عنه

إن من تغويه وتدعيه

أحسه عندي ولا أعيه⁽²⁾

هكذا يطول الانتظار وتسنمر معه معاناة السندباد؛ ويزداد بكاؤه وصمته؛
لقد جفت شفتاه ولم تسعفه العبارة؛ وها هو يتسائل في حزن عميق عن أسباب
تأخر البشارة. أأنه لم يستطيع تحملها؟ أم لأن الوقت لم يحن بعد؟

كيف لا أقوى على البشارة؟

شهران؛ طال الصمت،

جفت شفتي،

متى متى تسعفني العبارة⁽³⁾؟

إن هذا التساؤل المتكرر الدال على جفاف القريحة وبعد البشارة، يشبه في
واقع الأمر الإعصار الذي يسبق العاصفة، لأن السندباد يشعر بشيء ما يسري
في دمه، ويلوح له من بعيد كالبرق اللامع الذي يصعب القبض عليه... أهى
البشارة وموعد الانبعاث؟ أم طيف من أطراف الرحلة الطويلة وهواجسها التي
لم تنته بعد؟.

واليوم، الرؤيا تغنى في دمي

برعشة البرق صحو الصباح

وفطرة الطير التي تشتم

(1) — أيليا حاوي: حليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، دار الثقافة ص 147.

(2) — حليل حاوي: الديوان ص 287.

(3) — حليل حاوي: الديوان ص 288.

ما في نية الغابات والرياح
تحس ما في رحم الفصل،
تراه قبل أن يولد في الفصول
تفور الرؤيا، وماذا،
سوف تأتي ساعة،
أقول ما أقول⁽¹⁾

في المقطع التاسع تتحقق البشارة ويطل السندباد على داره الجديدة التي
تشكل المحور الرئيسي الثاني في القصيدة:
تحتل عيني مروج، مدخنات
واله بعضه بعل خصيب
بعضه جبار فحم ونار
مليون دار مثل داري ودار
ترهو بأطفال غصون الكروم
والزيتون، جمر الربيع
غب ليالي الصقيع⁽²⁾

إنه الانبعاث حقاً، وصل إليه السندباد بعد تجربة طويلة ومعاناة كبيرة،
سالت من خلالها «ماؤه على حجارة الطريق، وتلقى من العذاب ما تلقى، وهي
أيضاً بشارة من الشاعر لأمنه التي ينبغي عليها أن تعاني وتتألم كي يتم لها
الانبعاث الحقيقي، وإلا سوف تعيش على الياش متخلفة عن الركب والتطور.
لقد أضحت دار السندباد وغيرها من الدور تموج بالخصب والاختراع،
فيها أطفال الكبراعم يفتحون، ومروج ومدخنات دلالة على الحركة الإنتاج
ودور الإنسان الفاعل في الحياة. إذ لم يعد السندباد ذلك الشخص الذي عرفناه
في مطلع القصيدة، لقد تغيرت شخصيته بعد أن غاص في أعماق ذاته فطهرها
من الزيف والشوائب.
وإذا كان سندباد الأسطورة قد عاد إلى بغداد من سفراته محملاً بالجواهر

(1) - تحليل حاوي: الديوان ص 289-290.

(2) - تحليل حاوي: الديوان 290-291.

والكنوز، وأزْمَع أن لا يرحل أبداً⁽¹⁾ وخذ إلى السكينة مستعيداً مع سماره حكاياته وطرائف رحلاته، وما حصل له من غرائب الأمور وعجائبها. فإن سَنَدْبَاد القصيدة — وإن دخل في تقاطع واضح مع سَنَدْبَاد الأسطورة — ظل يَشُق طريقه إلى وجدانه، فكانت رحلاته بحثاً في أعماق ذاته وتاريخ حضارته، لا للحصول على الكنوز والأموال، وإنما لاكتشاف ما بقي في هذه الذات من قيم تساعد على تجاوز المحنة وتخطي الانحطاط. وهنا يكمن الفرق الجوهرى بين سَنَدْبَاد الأسطورة وسَنَدْبَاد القصيدة، كلاهما يرحل في الزمن، الأول نحو الخارج أو المستقبل لأن هاجس الرحلة لديه هو المسيطر، والثاني نحو الداخل أو الماضي، لأن زاد الرحلة لا يتم في رأيه إلا بذلك. والسفر نحو المستقبل لا يتحقق إلا بالانطلاق من الماضي، وأن الانبعاث والتوق الدائم إلى تغيير الواقع وتجاوز الممكن والصّاح، لا يتم إلا بالمعرفة والهدم الشامل للأفكار والإيديولوجيات البالية والقيم الرثة، تمهيداً لبناء جديد، وتلك هي مهمة الشعراء والفلاسفة.

لقد أدرك خليل حاوي هذا الدور المنوط بالشعراء المعاصرين، فجعل بشارة السَنَدْبَاد الحقيقية تكمن في شاعريته وعبقريته أفكاره:

عدت إليكم شاعراً في فمه بشارة

يقول ما يقول

بفطرة تحس ما في رحم الفصل

تراد قبل أن يولد في الفصول⁽²⁾

بهذا التحول أو الولادة الجديدة أكتسب السَنَدْبَاد شخصية ثانية قادرة على تغيير الأفكار وبناء واقع جديد، بعد أن هدم داره (رمز الحضارة القديمة)، وقضى على مفاسدها وتناقضاتها وبنى داراً جديدة (رمز الحضارة الجديدة أو المنتظرة). وقد لاحظنا كيف أنه وصل إلى ذلك بعد معاناة كبيرة وانتظار طويل، كشفت عنه المقاطع الثمانية للقصيدة، حيث كان في كل مرة يعود بنا إلى المشكلة نفسها، إلى الشيء الذي يحسه عنده ولا يعيه.

وهذه العودة إلى البداية أو المشكلة هي التي كانت تصنع الموقف

⁽¹⁾ — بظن: ألف أية وليلة 23/4 يقول فيها السَنَدْبَاد ((ثم إنى تمت إلى الله عن السفر في البر والبحر بعد هذه السفر السابعة التي هي غاية السفرات وقاطعة الشبهات))

⁽²⁾ — خليل حاوي: الديوان ص 299.

التراجيدي وتشكل مفاسل القصيدة وانعطافاتهما حيث جعلت منها بنية حلزونية دائرية تتشابه فيها عدة خيوط أو عناصر لكل منها قيمة خاصة، وقيمة يستمدّها من تفاعله مع العناصر الأخرى، التي تجعل مفتحة على إحياءات كثيرة وقرارات متعددة.

لم يكن الشاعر عند اختياره رمز سندباد، كقناع له، إزاء عملية بسيطة يستبدل فيها صوتاً مباشراً بصوت آخر غير مباشر على سبيل الكناية، بل نحن في الحقيقة، إزاء صوت جديد متميز، يعتمد تميزه -- كجذته -- على درجة تفاعل كلا الصوتين على السواء⁽¹⁾. هذا ما حققه حاوي وهو يلتحم بموضوعه من خلال قناعه الأسطوري (السندباد) حيث ألغى المسافة التي تفصل بينهما، وألقى نفسه في خضمّ الموقف التراجيدي ليصنع كما يفعل بعض الشعراء ذوي التجارب المحدودة، وإنما راح يلقي بنفسه في قلب المعترك، بل وأكثر من ذلك فإنه يرشح نفسه نبياً أو منقذاً للأمة، لذا نراه يلجأ في كل مقطع من مقاطع القصيدة إلى تطهير ذاته في انتظار النبوءة أو الوحي.

ومن ثم كان هاجسه قضية أمة وحضارة تعاني الانحطاط والتخلف من جرّاء الدعارة المتفشية والازدواجية المقنعة كما رسمتها مقاطع القصيدة، فالمرأة الفاسقة التي تراوغ الحية، والكاهن رمز الطهارة يمارس الدعارة في المعبد، و(خليج الدنس المطلي بالرحيق)، كل هذا يكشف عن حقيقة مرّة متجذرة في عمق ذوات مجتمعاتنا وحضارتنا، لازلنا نتعامل معها بالتستر والكذب، وهو الشيء الذي يرفضه خليل حاوي لأنه سبب محنته وتألّمه، وشعره صرخة مدوية في النفوس والأذان: لم لا نملك الجرأة على كسر القيود واختراق الحواجز التي تعوق تطورنا؟.

إن السندباد في هذه القصيدة هو الشاعر، وهو أيضاً رمز للأمة العربية، فبعد أن كان غارقاً في مستنقع حضارته الآسن، كما صورته القصيدة، نراه الآن قد ولد من جديد وعاد يحمل معه بشارة ميلاد حضارة جديدة، تبنى على سواعد الإنسان الفاعل في هذا الوجود.

قد تكون المعاناة التي مر بها خليل حاوي ((هي التي ساقته إلى الإيمان بالحضارة على أنها فعل تقدم، وأن إله التقدم هو إله الإنسان الحقيقي، كما آمن

(1) — بسطر: حابر عنقور: أفتة الشعر المعاصر، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد 4 يوليو 1981 ص 124.

به مفكرو القرن الثامن عشر في فرنسا⁽¹⁾. ومن ثم فالإنسان وحده قادر على كسر الحواجز وتجاوز الصعاب لتقرير مصيره وبناء حضارته، فهو المحور الذي يبدأ منه كل شيء وينتهي إليه. وهذا الطرح يشبه، في بعض جوانبه طرح الفيلسوف الألماني (فريدريش نيتشه 1844-1900) حول فكرته (الإنسان الأعلى)⁽²⁾.

الإنسان العربي المعاصر، في نظر حاوي، لا قيمة له في ذاته، ولا مكانة له في هذا العالم، وكل ما بقي منه أنه وسيلة لبعث إنسان آخر من النوع الأعلى على حد تعبير نيتشه. ومن ثم كان بعث السندباد أول محاولة يقوم بها الشاعر بوصفها رمزاً لبعث الإنسان، لأن هذا الأخير لا يستطيع أن يفعل شيئاً ما لم يبعث من جديد كما بعث السندباد. غير أن السؤال الذي يطرح نفسه بالاحاح هو: كيف يمكن لهذا الإنسان أن يحقق هذا التحول أو الانبعاث؟ وما هو الطريق الذي ينبغي له أن يسلكه لبلوغ غايته؟.

وبشيء من التأمل في النص، نرى كيف أن هذا التحول قد تم انطلاقاً من ذات السندباد، وبالتالي من ذات الجماعة أو الأمة عن طريق التطهير واجتباب المفساد والشرور. وخليق حاوي نفسه يعلق على رمز السندباد في استئلال قدم به قصيدته هذه يقول فيه: ((ومما يحكى عن السندباد أنه راح يبحر في دنيا ذاته، فكان يقع هنا وهناك على أكداش من الأمتعة العتيقة والمفاهيم الرثة، رمى بها جميعاً في البحر ولم بأسف على خسارة، تعرى حتى بلغ بالعري إلى جوهر فطرته، ثم عاد يحمل إلينا كنزاً لا شبيه له بين الكنوز التي اقتنصها في رحلاته السالفة))⁽³⁾.

يتضح مما سبق أن هذا التحول الحاصل في ذات السندباد، أو الحل الذي قدمه حاوي لأتمته، يتسم بالطابع الصوفي أو المثالي القائم على مجاهدة النفس وتطهيرها من الشوائب. ولئذ الرؤية جنور خفية تعود إلى تلك الفترة، التي نظم فيها الشاعر قصيدته، وهي فترة ((كان خليل قد تشبع من الفلسفة الأفلاطونية والأفلاطونية المحدثه والغنوصية والبيثاغورية والأورفية ودرس ودرس المتصوفة وعرف عبر هذه المذاهب كيف يرجع الإنسان إلى ذاته،

(1) - إيليا حاوي: خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره ص 135-136.

(2) - بنظر: عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط 1 515/2 1984.

(3) - خليل حاوي: المديوان ص 253.

يهدمها ويرفع من أنقاضها بناءً جديداً، أضف إلى ذلك كله تشبثه على يد بعض الرهبان اليسوعيين الذين كانوا في ذلك الزمن شديدي الحرج بأمر الخطيئة وكانوا يدربون الفتيان على ما كانوا يسمونه (الإماتة) أي قتل النفس لتحيا طاهرة وواد النزوات كي يكون المرء ابن حريته واختياره⁽¹⁾

يعلق يوسف حلاوي⁽²⁾ على هذا الحل بأنه لا يقوى على الصمود أمام تحديات الواقع لأن الانحطاط النابع من الذات هو انعكاس للواقع الاجتماعي، وبالتالي لا يمكن بناء الإنسان من الداخل إلا من خلال التغيير الاجتماعي في الخارج، أي بتغيير البنية التحتية التي يركز عليها المجتمع. وهذه في اعتقادنا نظرة ماركسية لا تستطيع أن تقدم حلاً متكاملاً لمشكلة التخلف والانحطاط في الوطن العربي. فالتحول يبدأ من الداخل (الذات) نحو الخارج (الجماعة) وليس العكس، أي أنه يبدأ من ذات الفرد ليتحول إلى ذات الجماعة من خلال تفاعل الأفكار وتلاقحها، مما يؤدي إلى ظهور نمط من التفكير والوعي بإمكانهما إحداث الانقلاب أو الثورة لمحق القيم الرثة والإيديولوجيات الفاسدة.

لقد استطاع خليل حاوي من خلال رموزه التاريخية والأسطورية أن يتغلغل إلى عمق الذات العربية ويكشف الزيف الذي يكتنفها ويحيط بها، وهو زيف لا يمكن إزالته إلا عن طريق فيلسوف أو شاعر محنك كما اتضح من القصيدة في مقطعها الأخير.

ومهما يكن فإن الشاعر قد وفق إلى حد كبير في إعطاء نصه شكلاً تراجيدياً وبعداً إنسانياً من خلال صراع السندباد مع نفسه، كما أنه استثمر هذه الأسطورة استثماراً فنياً بارعاً، بحيث لم ينقلها كما هي عليه في الأصل، وإنما راح يضيف عليها طابعاً مغايراً أكسبها أبعاداً جديدة، مكنته من أن يمارس لعبة الحضور والغياب، وأن يحمل السندباد (القناع) غناء تجربته بحيث أمسى رمزاً لرحلة الإنسان العربي وهو يتخطى الحواجز ليصنع حضارته ويقرر مصيره.

وخلاصة القول فإن خليل حاوي قد وجد في رمز السندباد القناع والعلم على تجربته الشعرية وذلك منذ مطلع ديوانه الأول (نهر الرماد) في قصيدته (البحار والدرويش) إذ كان يصف حياته وشعره بأنهما رحلة دائمة من أجل المعرفة، وبحث مستمر عن مصادر التحرر والنماء. وقد استطاع الشاعر عبر هذه الرحلة أن يعثر على اللغة البكر التي تستطيع أن تحمل عنه عبء التجربة،

(1) - إيليا حاوي: خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره ص 135-136.

(2) - ينظر: يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر المعاصر، دار الآداب بيروت ط 1 1994 ص 179.

ففي قصيدته (النأي والريح في صومعة كيمبردج) من ديوانه الثاني كشف عن أسلوبه الشعري وتقييمه لأدواته الفنية وللغة الشعر حين قدم لتلك القصيدة بقول مالرميه ((يجب أن نبعث لغة القبيلة لنشئ منها العبارة التي تصنع الوجود))⁽¹⁾. وديوانه (النأي والريح) تعبير عن مرحلة جديدة يمكن أن ندعوها المرحلة التطهيرية أو الصوفية عبر أسفار في أنفاق النفس وخباياها، كان السندباد من خلالها يسقط عن نفسه الذوات الزائفة التي تراكمت عليه طيلة قرون من الانحطاط والجمود.

وخليل الحاوي، في نظرنا، أحد الشعراء الذين نجحوا في استغلال حكايات السندباد، ووظفوها توظيفاً فنياً تجلّت ملامحه على المحوريين: السياقي والداللي، ولأنه من الشعراء التمزيين، فقد أضفى على سندباده صفات الديمومة والانبعاث والقدرة على حمل البشارة، وذلك بعد أن انتشله من الفشل والاستسلام للراحة والجمود باقتراحه له رحلة آمنة تختلف عن بقية رحلاته السبع التي قام بها في ألف ليلة وليلة، من حيث أنها تتجه نحو الداخل أو الذات.

بهذا يمهّد الشاعر لظهور أسطورة جديدة لا تكون شهرزاد راوية لأحداثها، وإنما سترويها الأجيال للتاريخ.. إنها أسطورة الإنسان العربي الضائع، الباحث عن ذاته وقيمته وحضارته. وتثبت الشاعر العربي المعاصر بهذا الرمز، في تلك الفترة بالذات، دليل على نعطشه للحرية ورغبته في كسر القيود للارتحال نحو آفاق رحبة تسمح له بتحقيق وجوده وكيونته.

يرى حاتم الصكر⁽²⁾ أن عزوف الشعراء عن استثمار الجانب البطولي في شخصية السندباد يعود لصلته الأبدية بمدينته أولاً، ولأن رحلاته تشكل دورة غير تامة ثانياً، ويستنتج من هؤلاء بعض الشعراء الشباب في الخليج العربي، ولاسيما البحرين الذين اهتموا بهذا الجانب وأعطوه العناية الكاملة. والواقع أن عدم استثمار الشعراء لهذا الجانب وغيره من الجوانب البطولية في شخصيات أخرى، يعود إلى كون الوعي الثوري لدى الجماهير العربية لم يتبلور بعد حول شخصية بطولية تستطيع تحريرها، أو لأن النموذج البطولي لم يكن ينطبق على الظروف العربية حيث التمزق والتخلف والاحتلال. كما قد يعود إلى الاتجاه الرومانسي الذي كان سائداً آنذاك الداعي إلى الهروب من الواقع نحو آفاق أخرى.

(1) - خليل حاوي: المدحرج ص 195.

(2) - بسنظر: كتابه: كتابة الذات دراسات في وقائعية الشعر، دار الشرق للنشر والتوزيع الأردن ط1

1994 ص 78-79.

2. الطقوس والمعتقدات:

يقصد بالطقوس والمعتقدات، تلك التصورات والأفكار والمعارف التي أنتجتها المخيلة الشعبية، والتي لها صلة بالجانب الروحي من حياة الإنسان. ويندرج ضمن هذا التعريف تلك الممارسات والشعائر الأسطورية التي كان يقوم بها البدائيون لتأمين حياتهم من الشرور والأخطار. والمعتقدات من هذه الناحية، ظاهرة حضارية تعبر عن تكيف الإنسان مع محيطه الغامض في حدود ثقافته ووعيه. وهي بالإضافة إلى ذلك تكشف عن جوانب مختلفة من حياة الأمة ومراحل تطورها، لأنها تحمل إرثها الثقافي والفلكلوري الذي صنعه أجيالها في تواصلها مع بعضها البعض عبر القول والفعل في لحظة النقاء الماضي مع الحاضر عبر المقدس. وهي من هذا المنظور أيضاً جزء من ممارسات الإنسان وتصورات في علاقته بوضعه الاجتماعي والاقتصادي والنفسي والثقافي. كما أنها دعوة لاستمرار الحياة، ومحاولة لفهمها وتسخيرها.

أما المعتقدات من وجهة التحليل الأنثروبولوجي فهي عبارة عن بقايا أساطير اندثرت وبقي أثرها مستمراً عبر العصور نتيجة تمسك الإنسان بها خوفاً من المكروه وطمعا في جلب الرزق والخير. كما أنها قد تكون بقايا وثنية ووطومية لها علاقة بمستوى الطبقات التي تؤمن بها.

ومهما اختلفت أنواع هذه المعتقدات والطقوس⁽¹⁾ فهي تعود إلى أصول ذات بنى رمزية تعاكسية مبنية على مزيج من تفاعلات قوى الخصب والعطاء من جهة، وقوى الجذب والمنع من جهة ثانية، وهي في كل هذه الأحوال تتبع من اتجاهين متعاكسين يؤدي كل منهما وظيفة معينة.

يرمز الاتجاه الأول إلى كل ما هو خير، مقدس، متاح، في حين يرمز الاتجاه الثاني إلى كل ما هو شر، مدنس، محظور، وهذا التقسيم التبوي إن صح التعبير لا ينبع - في نظرنا على الأقل - من سلطان ديني أو أخلاقي بإمكانه التعليل الأسباب والنتائج المترتبة عنها، بقدر ما ينبع من ذاته ولذاته، ولذا نجده يفتر إلى التعليل ولا يعرف له مصدر، فهو أقدم من الآلية وأسبق من الأديان كما يقول فونت⁽²⁾ لكنه على الرغم من ذلك يبدو بدينيا لمن يقع تحت سلطانه.

(1) - ينظر: فرانس سواح: الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا واللاهيات الشرقية، دار علاء للنشر، دمشق ط 1 1997 ص 130-131.

(2) - ينظر: سعيد فرويد: الطوطم والتابو، ترجمة نو علي ياسين، دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا ط 1 1983 ص 42.

ففي هذه النقطة بالذات تكمن فاعلية المعتقد وقوته التي تجعله يشمل العديد من المجالات الروحية والنفسية، ويتخذ مقام الصدارة في حياة الشعوب والأفراد.

فهو ينتقل من جيل إلى آخر عبر قنوات الممارسة والفعل الطقوسي دون أن يتخلى عن سمته الرمزية التي تربطه بعوالم التحريم والتقديس.

لُ الشعر والمعتقد الشعبي :

وعلاقة الشعر بالمعتقدات والطقوس علاقة قديمة جداً، كما سبق وأن أشرنا إلى ذلك في الفصل الأول، سواء من حيث نشأتهما وارتباط أحدهما بالآخر، أو من حيث وظيفتهما واعتمادهما على لغة الرموز. ولتوضيح هذه الفكرة أكثر نقف قليلاً عند هذه الأسطورة التي تقول أن البدائيين كانوا يعتقدون أن العالم مهدد دورياً بالتمسير والخراب بسبب تآكل الزمن، ولإيقاف صيرورة هذا التدمير يجب خلق الكون، دورياً، من جديد بواسطة طقوس وشعائر معينة تتلخص في تكرار أعمال الخلق⁽¹⁾.

وأول هذه الدورات، دورة الليل والنهار، فالغروب تهديد للحياة بانتهاء أجليها. وارتقاب مطلع الشمس أمر ضروري يستلزم طقوساً وأدعية، كذلك التي كان يقوم بها فرعون⁽²⁾ عند كل فجر حيث يقيم شعائر الإشراف معتقداً أنه بهذا الفعل سيحرر الشمس من قبضة الأموات.

يا روح الشمس... استيقظ بسلام..

أنت يا ذا النور المضىء الطاهر..

إبك أنت الذي تشرق على كل مكان بنورك..

ونور عجلة النار التي تركيبها.

لا تغضب علينا وتنزل بنا نغماتك

أظهر في سلام..

يا حسن الوجه..

(1) - ينظر: هيرف روستو: الديانات ترجمة منري شاس النشورات العربية، سلسلة ماذا أعرف 25 من 70.

(2) - ينظر: Syl'ia bates religion dumonde edition gamma 1981 p154

يا ربّ الأشعة..

يا خالق النور⁽¹⁾

فالشمس هنا تعني ميلاد حياة جديدة، لأن غيابها يرمز إلى موت الإله، وبالتالي إلى العذاب ونزول النقمة. والنص عبارة عن طقس سحري فيه تضرع وتقديس لهذه الروح المتحكمة في الإشراق، وبغض النظر عن التركيب اللغوي لهذا النص، فإن قمته الحقيقية تكمن في وظيفة الرمزية ودلالته كرسالة متميزة لا تفصح عنها اللغة إلا من حيث هي شفرة.

وثانيها دورة الفصول (الشتاء والربيع)، فيغدو العالم ميتاً خلال الفصل الأول، مما يجعل الإنسان يسارع إلى الطقوس التي من شأنها أن تعيد له الحياة، كالرقص الشعائري في البساتين والحقول، فتخصب الأرض ربيعاً وينمو الزرع ويحيي العالم من جديد. لأن الاعتقاد السائد عند البدائيين هو أن موت الطبيعة وحياتها جزء لا يتجزأ من موته وحياته، ومن ثم فهما معاً في حاجة إلى تجديد حياتهما عن طريق إقامة طقوس ومراسيم شعائرية سنوية تسمح بإعادة الخلق والاتصال بالزمن الأول، زمن الخلق. وللإشارة فإن تكرار تلك الطقوس عبر الأيام والسنوات، لم يكن مجرد فعل آلي روتيني، كما قد يتبادر إلى بعض الأذهان، وإنما هو إعادة حقيقته للحياة في نظر البدائيين⁽²⁾.

كانوا البدائيون — بهذا الأسلوب الرمزي — يواجهون عصف الحياة، وهم لا يملكون أدنى شروط العيش، وعلى الرغم من بساطة هذا الأسلوب فإنه استطاع أن يكون وسيلة خلاص، تعيد الأمل للنفوس، وترغبها في التجدد والانبعاث. وهو ما يفسر اليوم تمسك الشعوب بمعتقداتها ومعارفها — وإن بدت ظاهرياً متخيلة عنها — فهي تلجأ إليها من حين إلى آخر في المناسبات والولائم لتحقيق غايتها وأهدافها الروحية والسحرية على الخصوص.

ولا غرور أن نجد هذا الخلاص مبحث الشاعر المعاصر الذي رأى في ذلك الإرث الطقوسي والمعرفي الذي أنتجه أسلافه، طريقاً لإنقاذ الحياة من الخراب المحتمل، بسبب الخطايا والنشور التي يرتكبها الإنسان دون أن يعبأ بنتائجها. وقد جاءت صيحة كبار شعراء العصر الحديث لتؤكد هذا الاتجاه وتعمل على تأسيسه وترسيخه، بعد أن مهد له شعراء المذهب الرومانسي

(1) — سليمان مطهر: قصة الديانات، دار الوطن العربي (د.ت) من الطبعة.

(2) — بنظر: هيرقة روسو: الديانات، ترجمة ميري شناس، المنشورات العربية، سلسلة ماذا أعرف ص 303.

والنص الشعري المعاصر الذي سنورده بعد قليل يشبه إلى حد كبير في مضمونه هذه الطقوس والمعتقدات، مما يؤكد الطرح الذي يقول بتواشج النصوص وتعالقها، وأن الإنسان واحد وإن تطوّر حضارياً، فهو لا يزال إلى يومنا هذا يصنع المعتقدات والأساطير، ويواجه الحياة والكون بالأسلوب نفسه الذي كان سائداً عند أسلافه، بل وأكثر من ذلك فهو يعتقد أن الحياة في حاجة إلى بعث جديد بواسطة التوسل إلى الآلية والتقرب منها:

يا إله الخصب، يا بعلا يفض

التربة العاقر

يا شمس الحصيد

يا إلهها ينفض القبر

ويا فصحا مجيد،

أنت يا تموز، يا شمس الحصيد

نجينا، نج عروق الأرض

من عقم دهاها ودهاننا

أدفي الموتى الحزائي

والجلاميد العبيد

عبر صحراء الجليل

أنت يا تموز، يا شمس الحصيد⁽¹⁾

هذا المقطع من قصيدة (بعد الجليل) التي تعبّر، كما جاء في المقدمة التي استلّ بها حاوي قصيدته عن معاناة الموت والبعث، من حيث هي أزمة ذات وحضارة، وظاهرة كونية. والقصيدة صورة مصغرة لمأساة الإنسان العربي في تخلفه وانحطاطه، وعجزه عن بعث حضارته. حاول خليل حاوي من خلالها أن يجد رؤيته للواقع العربي المعاصر، الذي أصبح في نظره كومة جليد لا تتبّت إلا البرد والصقيع.

وأمام هذا الواقع المتجمد، ومظاهر الحياة التي تعطلت وأصابها التعفن

(1) — خليل حاوي: الديوان ص 119-120.

والانحلال، والشمس التي غابت وانطفأ نورها، لم يكن أمام الشاعر من طريق سوى طريق استعطاف آلهة الخصب والتقرب منها بصلاة توسلية مليئة بالرموز الوثنية الكنعانية والبابلية والابتهالات التي تعم زمن الجذب والجفاف.

وقد اهتدى الشاعر بوحى من تجربته الروحية والوجودية إلى تلك الرموز التي كان يؤمن بها البدائيون، فهو يتوسل للإله بعل كي يشق الأرض ويفض رحمها، وكأنها امرأة عاقر لا تنجب إلا ببذر بعل مغتصب الأرحام عبر الكهنان، ثم يتوجه إلى الشمس إلهة الحصيد والغلال، ويناشد المسيح أن يشق القبر ويبعث تربيته، ويبث الحياة عبر الفصح. ثم يقف أمام باب تموز يسأله نجاة وخصبا، لأن الأرض صارت صحراء كلس يغطيها الجليد ويسيطر فيها العقم. لقد ماتت العروق وجف ماؤها، وانتشرت جثث الأموات متراكمة يدفع بعضها بعضاً، وتحول الناس إلى جلاريد من العبيد لا يقوون على شيء.

يصحو الشاعر فجأة من غفوته ودعائه كالإنسان البدائي الذي فقد الثقة بآلهته، لأن هذه الآلهة هي الأخرى عاجزة عن بعث الحياة من جديد بسبب عمق الفاجعة وشدة الخراب الذي أصابها:

عَبثًا كُنَّا نَصَلِّي وَنُصَلِّي

غُرِقْنَا عَتَمَةَ اللَّيْلِ الْمَهْلِ

عَبثًا نَعْوِي وَنَعْوِي وَنَعِيد

عَبْرَ صَحْرَاءِ الْجَلِيدِ

نَحْنُ وَالذُّنْبُ الطَّرِيدُ (1)

لسم تفلح الأدعية والابتهالات، لأنها تشبه أصوات الذئاب الطريدة الجائعة وسط ظلمة الليل وصقيعه الجاثم على الأرض. بهذا اليأس ينتهي حاوي إلى أن البعث مستحيل والانتظار حلم عقيم، وماذا يمكن أن يجدي ضحايا السأم لملعون؟

وَلَيَمُوتُوا مِثْلَمَا عَاشُوا

بَلَا تَارِيخٍ، مَوْتَى لَا يَحْسُونُ الْهَلَاكَ (2)

وبقليل من التأمل في هذا المقطع يتضح أن هذه المعتقدات لم تأت جزءاً

(1) — خليل حاوي: الديوان ص 120-121.

(2) — خليل حاوي: الديوان ص 157.

إضافياً مكملاً للمعنى، أو موضحاً له، يمكن الاستغناء عنه، كما هي الحال في الشعر القديم، بل هي من مكونات القصيدة وأجزائها الأساسية التي قام عليها المعنى والمبنى بحيث استطاعت أن تجسد رؤيا الشاعر من جهة، وتعبّر عن المعاناة التي يمر بها المجتمع العربي المعاصر من جهة أخرى.

فالطقس النموذجي وما يرمز إليه من غلبة الحياة والخصب على الموت والجذب، والعنفاء التي تموت ثم يلتهب رمادها فتحيا ثانية، هما المحوران اللذان تنفرع عنهما خيوط القصيدة لتجسد الرؤيا وترسم الظلال، وذلك عبر الانتقال من الشعري إلى الأسطوري، حيث تشحن الكلمة بالسحر وقوة الإحياء والترميز التي تجعل منها سلاحاً شديداً، لا شيء يستطيع مقاومة أثرها⁽¹⁾.

وهذا الانزياح من اللغة الشعرية إلى اللغة الأسطورية، هو ما يميز التجربة الشعرية المعاصرة التي أصبحت قاب قوسين أو أدنى من تجربة الإنسان البدائي حين كان يواجه الكون والعالم بالكلمة، ويرى أنها سبيل خلاصه وفرض وجوده. لقد أدرك الشاعر المعاصر هذا السبيل وعرف ما تزخر به الكلمات من قوة وأثر، إن أزيح عنها الصدا الذي أصابها من جراء استعمالها المكثور والمنظم. ومن ثم فهو لا ينظر إلى الكلمة على أنها وسيلة لغوية للتعبير عن شيء ما، أو مجرد صوت ودلالة جاهزة مسبقاً، وإنما هي وجود وحضور له كيان وجسم⁽²⁾. وهنا تلتقي نظريته بنظرة الساحر أو صانع الأسطورة، لأن كليهما ينظر إلى الكلمات على أنها كائن حي قادر على التغيير وإحداث الأثر.

إن ارتكاز خليل حاوي على ثنائية الموت (عصر الجليد) والحياة (بعد الجليد)، جعل القصيدة تنقسم إلى حركتين، تندفع الأولى منهما من منبع الإحساس بالمأساة وصورها، وتأتي الثانية لتتقي هذا الإحساس إلى درجة الكمّال حيث تنجلي شبكة من علاقات التبادل، تفاعلت من خلالها الدلالات والرموز وتبادلت الأدوار فيما بينها.

فمن خلال الترابط المتبادل بين بعل وتموز والعنفاء والمسيح من جهة، والرمز المركزي للقصيدة (الجليد) من جهة ثانية، وتوحد الذات بالموضوع من جهة ثالثة، تبرز رؤيا الشاعر وتتكشف طريقته في التعامل مع الموروث الثقافي

(1) — ينظر: أنيست كاسيرن: *الأسطورة*، ترجمة أحمد محمود، الهيئة العامة للكتاب القاهرة 1975 ص 373.

(2) — ينظر: عز الدين إسماعيل: *الشعر العربي المعاصر* ص 181.

والحضاري. وهي طريقة تركز على امتصاص القيم الحضارية الخالدة التي أفرزتها المخيلة الشعبية عبر مسارها التاريخي الطويل وإعادتها بشكل جديد تتجلى من خلاله وكأنها تظهر أول مرة.

إذا كان أحمد المعداوي⁽¹⁾ يرى شرحاً عميقاً في هذه القصيدة بين الواقع المادي والواقع الأسطوري الغيبي، وأن الذات الشاعرة ليست طرفاً فاعلاً في صنع الأحداث، وإنما هي من نصيب البطل الأسطوري، لأن الأمر كله معلق بقوى غيبية هي التي تقر وتحدد النتائج، فإن هذا الرأي قد يصبح صحيحاً إذا ما سلمنا سلفاً بهذه التجزئة، ونظرنا إلى ذلك الموروث على أنه جزء إضافي مكمل للمعنى، لجأ إليه الشاعر لتوضيح أفكاره، كما سبق وأن أشرنا.

أما إذا نظرنا إليه على أنه جزء لا يتجزأ من القصيدة ومكوناتها الدلالية، فحينئذ سندرك هذا الارتباط بين الواقع المادي والواقع الأسطوري، وكيف أنهما يشكلان لحمه واحدة، وأن ما نسميه واقعاً أسطورياً، ما هو في الحقيقة إلا واقع مادي حقيقي، ذلك أن الأسطورة، كما يقول مالينوفسكي⁽²⁾ ركن أساسي من أركان الواقع والتاريخ والحضارة الإنسانية، فهي تعزز المعتقدات، وتصور المبادئ الأخلاقية، وتنطوي على قوانين عملية لحماية الإنسان من الأخطار والمكاره.

وبهذا يتضح أن اعتماد خليل حاوي على هذا الجانب الثقافي المتأصل في عمق تاريخنا وحضارتنا، إنما محاولة منه ربط الماضي بالحاضر عبر رؤيا شعرية بإمكانها تقديم صورة واضحة عن واقعنا ومستقبلنا.

ب - محمد الخمار الكنونّي والبحث عن الحقيقة بين الأموات:

إذا كان معظم الشعراء يتحدثون عن الأحياء والمدن، ويتجولون في الأسواق يكتشفون خبايا الإنسان وما تنطوي عليه نفسه من جشع وطمع، كما حصل مع صلاح عبد الصبور وبشر الحافي لما نزل السوق. فإن محمد الخمار في القصيدة التالية قد توجه شطر عالم الأموات والقبور ليعيد الذاكرة إلى الوراء ويقف بالإنسان لحظة على مشارف ماضية داعياً إياه إلى أن يسأل نفسه عن حقيقة تاريخ أسلافه وأجداده، فيستغل تراثاً منسياً محفوراً على شواهد

(1) - ينظر: كتابه: أزمة الخلدنة ص 181.

(2) - ينظر: bronilaw malinowski Myth in primitive psychology Kegan paul London 1926 p23.

تقبور المشتتة هنا وهناك، ويورد ما جاء مكتوباً عليها فيقول:

لا حول

ولا قوة إلا بالله

هذا مرقد زين الناس، وجيه الناس،

غريب الوجه بين هجين الكلمات

المولود ((ببرج الوردة

عام اجتاح جراد السهب مدائن هذا الغرب

وصادف عام الجوع، فكان الآكل و مأكول

إذ صار الناس بطاقات، أرقاماً، وصعوفاً،

وقت اجتاح الجذري الأوجه والأنفس،

أعمى الناس الرمد الآتي، بصرأ وبصيرة

أيام غدت في الدور بنات الغرب سبياً

وواحدة للرضع وثلاثة للوطء))

المتوفى ((عام اجتاز البوغاز رجال العرب

إلى المدن الدكناء يبيعون الدم والعرق الفوار،

وكان المنتب: أجدر، أجمل، أغنى، أصفى،

قالوا: من غضب أوفر، والميناء

مناديل ودموع ودعاء:

بدي: شرفي، دين عيشي.

أيام الحرف المجروح، وحرب المقهى والحانات

حروب العصر بكاس وكراسي

زمن التلقيح، ونقد الذات وسب الأبناء⁽¹⁾

أول شيء نلاحظه على هذه القصيدة، هو محافظة الشاعر على النموذج المقروء في الشاهد من الناحية البصرية والشكل العام المتمثل في التقديم

(1) - محمد بسيم: ظاهرة الشعر المعاصر في الغرب مقاربة بنوعية تكوينية، دار العودة بيروت ط1
1979 ص190.

والتأخير وترتيب الكلمات، والحروف. أما الملاحظة الثانية فتتمثل في عدم ذكره لاسم الميت واكتفائه بقوله ((هذا مرقد زين الناس، وجيه الناس...)) ليخرج من الخاص إلى العام لأن القضية ليست قضية شخص بقدر ما هي قضية شعب وأمة بكاملها.

تتشكل هذه القصيدة، ذات البساطة الظاهرة، من ثلاثة مقاطع، يشغل المقطعان الأخيران منها الحيز الكبير، في حين يتألف المقطع الأول من شطرين فقط ((لا حول))--((ولا قوة إلا بالله))، إلا أن المقطع الأشد تأثيراً في اعتقادنا، منه تتصاعد خيوط القصيدة ومعانيها لتفجر كل إدعاء كاذب يؤمن بقوة الإنسان (السلطان) وجبروته، وتؤكد أن القوة لله وحده.

بهذا الاستهلال الصريح والتمرد الصادق يعلن الكنوني عن جانب مهم في رؤيته وتحوله الفكري الغاضب على السلطة وما تمارسه من تزييف وقهر، وبغض النظر عن الدلالات الدينية والاجتماعية والسياسية التي يمكن أن يوحى بها هذا الاستهلال، الذي يأخذ من الناحية الفنية طابع الإشارة والتنبيه، فإن قيمته الحقيقية تكمن في كونه حركة انفعالية حادة نابعة من اقتناع ميتافيزيقي دال على ضعف الإنسان وعجزه أمام قوة الخالق.

يأتي المقطع الثاني والثالث ليؤرخ لمرحلتين متتاليتين: مرحلة الجوع والفقر والمرض ومرحلة الهجرة إلى المدن الدكناء وحرب المقاهي والحانات، وبما أن مرجعية هذا النص شعبية فإن الشاعر قد اتبع طريقة التأريخ الشعبي، وهي طريقة لا تعتمد على لغة الحساب والأرقام بل على ربط الزمن بالأحداث التي جرت فيه، أي أن الزمن في الفكر الشعبي لا يقاس أو يتحدد بالمشهور والسنوات، وإنما بالأحداث التي وقعت فيه، فكل زمن أو تاريخ حدث أو أحداث تدل عليه.

سمحت هذه الطريقة للشاعر بأن يحول الخطاب الشفوي إلى خطاب تاريخي⁽¹⁾ موجه للأجيال اللاحقة فكشف عن تلك الحقب السوداء والمعاناة التي مرت بها الأجيال ولا تزال لأن هذا الخطاب ((كذاكرة تاريخية، لا يكتفي بنقل

(1) ينظر عبد الحميد بورايو: البطل المحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري الجزائري- دراسة حول خطاب المرويات الشفوية الأداء، الشكل، الدلالة -ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر 1998- ص: 22.

المعلومات، إنما يعمل على إنتاج وفائع اجتماعية وحالات نفسية جديدة⁽¹⁾.

إن توجه الشاعر نحو المقبرة للبحث عن الحقيقة التاريخية الضائعة في كنف الزيف والمغالطة، يكشف عن المأساة التي تمر بها الدول العربية في كتابة تاريخها، كما يكشف عن بأس الشاعر ورفضه القاطع للتاريخ الرسمي الذي تسجله هذه الدول لأنه تاريخ مزيف وغير صحيح.

يلفت الشاعر بهذا الرفض القاطع انتباهنا إلى كنز ثمين من التراث والمعارف التاريخية المنسية، سجلتها الطبقات الشعبية بطريقتها الخاصة عبر معتقداتها وطقوسها، واختارت لها المقبرة تجنباً للضياح وخوفاً من الحاكم. فهو يحفر في الذاكرة ويغوص في ماضي الأجيال ليفتش عن حقائقها وتاريخها كما عاشته، لا كما كتبه عنها الدول والحكومات. وربما الشيء الذي يؤكد صحة هذا التاريخ في نظر الشاعر أنه كتب في مكان مقدس (المقبرة)، ومن ثم فهو أشبه بالكلمات الخالدة والرسالة المقدسة التي ينبغي أن تطلع عليها الأجيال اللاحقة كي تدرك الحقيقة وتعرف صانعيها ومنكريها.

والقصيدة، كما سبقت الإشارة، بصرية بشكل الحيز الذي تشغله الكتابة الشعرية فيها المعمار الرئيسي لبنيتها العامة، وهو معمار خاضع في تركيبه إلى رؤية خاصة وهندسة جديدة مغايرة لبنية القصيدة القديمة، ومن ثم فهو يسهم في تحطيم النموذج الشعري الكلاسيكي المرتبط بعملية الإلقاء والإنصات أو السماع، بخلاف النموذج المعاصر المتعلق بعملية الكتابة والملاحظة، أكثر من تعلقه بالإشعاد.

إذا كانت الكتابة الحداثيّة عند بعض الشعراء قد تجاوزت حدود الممارسة الواعية لقواعد البنية المكانية وشروط التواصل بين المكتوب والمفهوم إلى شكلانية زائفة تحتشد فيها الخطوط دون انتظام بشكل يناقض طبيعة الشعر. فإن الكونوني قد حافظ على النموذج المقروء أو المرئي من حيث الشكل العام والمساحة المكتوبة، إن لم نقل إنه ألزم نفسه به حتى لا يقع في التزوير والتحوير اللذين يرفضهما ويرى أنهما سبب غياب الحقيقة وضياعها.

وبما أن القصيدة بصرية تركز فيها عملية التواصل على الملاحظة بالأساس، فإنها بعيدة عن الغموض والتعقيد، أسلوبها أقرب إلى السرد

(1) عبد الحميد نور الدين: البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري الحديث - دراسة حول خطاب المرويات الشفوية الأداء، الشكل، الدلالة - ص: 23.

والوصف، لأنه الأسلوب الملائم والشائع بين الناس، وكان الشاعر حاول أن يحافظ على النموذج لا من حيث المعنى فحسب بل حتى من حيث اللغة أيضاً. وقد اكتفى الشاعر بذكر الأحداث دون الإشارة إلى الزمن، لأن المكان مكان موت يتعطل فيه الزمن والقيمة فيه للحدث (ما عمل الإنسان).

ج- التحول نحو السحري واستقراء الغيب (التدمير من أجل البناء):

تشكل المعتقدات عند مختلف الشعوب النمط الأصلي والتميز الأولي الذي ينبغي المحافظة عليه عن طريق إحيائه في المناسبات ومظاهر الحياة اليومية، فهي المادة التي تتشكل منها الأفكار وتطبع التصورات والمواقف، وبالخصوص في المجتمعات المتخلفة ذات الأساليب الأسطورية في مواجهة الواقع. وتأتي في مقدمة هذه المعتقدات، الممارسات السحرية بوصفها أرقى الأشكال وأضمنها، من المنظور الشعبي، في الحصول على النتائج المرغوب فيها، واستعلام الغيب ومعالجة المشاكل الاجتماعية والنفسية كاستجلاب الحظ والنجاح وإبعاد الشر والضرر.

إلى جانب هذا فإن للسحر وظائف معرفية تتمثل في سد الثغرات في المعرفة الناتجة من عجز الإنسان في فهم الظواهر الطبيعية وما غمض منها. وهو من هذه الناحية رد فعل لشعور هذا الأخير بقصوره وقلة علمه بالمستقبل والغيب. وبعد الشعراء، بفعل وعيهم الثقافي والمعرفي، أول الناس شعوراً بهذا القصور وأشدّهم حرصاً على المعرفة والتنبؤ بالغيب⁽¹⁾، لذا راح بعضهم يشبه نفسه بالساحر والعراف والمنجم الذي يستقري الغيب ويطلع على الأسرار يقول أدونيس:

ساحر أنا واسمها البخور والجرن
ساحر وهي مجامري وهيكلتي في بدايات الجمر
أطاول في كثافة الدخان
راسماً شارات السحر

⁽¹⁾ يقول زهير بن أبي سلمى في معلقته معبراً عن هذا القصور والعجز في معرفة الغيب:

أعلم ما في اليوم والأمس قبله ولكنني عن علم ما في غد عم
نظر الزوزني: شرح المعلقات السبع دار بيروت للطباعة والنشر بيروت 1980 ص: 86.

ساحراً جرجها⁽¹⁾

ويقول:

أنا هو الواضع كالعراف⁽²⁾

ويقول:

قرأت النجوم، كتبت عناوينها ومحوت

راسماً شهوتي خريطة

ودمي خبرها وأعماقى البسيطة⁽³⁾

يحي أدونيس في هذه المقاطع علاقة الشاعر بالساحر ويعيد للشعر وظائفه التي رافقته منذ نشأته في زمن كان الاحتفال فيه بالشعراء عند القبائل العربية أعظم من الاحتفال بالسحرة أو الكينة⁽⁴⁾. وإذا كان الاعتقاد العربي القديم يعتبر الشاعر وسيطاً بين عالم الجن وعالم الإنس، وأن دوره لا يتعدى نقل الأخبار التي توحى له بها الجن. فإن أدونيس قد تجاوز هذا الاعتقاد إلى طرح أكبر يمنح الشاعر الريادة والتفرد في الخلق والإبداع والتغيير بحيث يصبح تأثيره أعمق وأوسع، يتسامع به الناس في كل زمان ومكان.

إن تقمص أدونيس شخصية الساحر دليل على رغبته الجامعة في امتلاك سر الكلمة، لأن الاعتقاد السائد لدى بعض الشعراء -وهو اعتقاد قديم- أنه من امتلاك الكلمة، فقد امتلك القوة والسلطة، بل وأكثر من ذلك فهو يمتلك ناصية الأشياء التي يصبح بها قادراً على التأثير والتغيير واختراق الجاهز والمألوف. ومن ثم كانت الكلمة عند أدونيس رحم لخصب جديد ومجامر تحترق فيها الذات لتتطاول دخاناً راسماً التحول والانبعاث.

د-محمد الفيتوري^١ والبحث عن الجذور الضائعة:

إن البحث عن الجذور والارتداد إلى الذات اقتضى من الفيتوري العودة إلى زمن الطفولة عبر المقدس الشعبي الذي تشبع به وهو صغير يستمع

(1) أدونيس: الآثار الكامنة 2/146.

(2) أدونيس: الآثار الكامنة 2/38.

(3) أدونيس: الآثار الكامنة 2/34.

(4) بشر: محمود شكيري الألويسي: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، دار الكتاب العربي مصر 84/333.

لأفاصيص جدته الزنجية وخيالاتها الفلكلورية، فقد قرأ سيرة البطل الشعبي عنصرة فأعجب به ووجد في شخصه ما يمثله، وطالع رحلة بني هلال وتعرف إلى أبطالها، وسيرة حمزة البهلوان، والأميرة ذات الهمة، وسيف بن ذي يزن، وفيروز شاه، وألف ليلة وليلة⁽¹⁾، وأشبع احتياجاته الروحية والعاطفية بقراءات كتب التصوف التي عثر عليها في مكتبة أبيه، فتجلت تلك الآثار واضحة على كتاباته وشعره، فهو يقول مشيراً إلى ما كانت تمارسه الطبقات الشعبية من حوله:

كإفريقيّا في ظلام العصور

عجوز ملفعة بالبخور

وحفرة نار عظيمة

ومنقار بومة

وقرن بهيمة

وتعويدة من صلاة قديمة⁽²⁾

على الرغم من أن هذا المقطع جاء ليوضح فكرة سابقة على سبي التشبيه والتمثيل، فهو يصور بدقة وصدق، واقعاً اجتماعياً، كثيراً ما يتحكم في مواقف الناس وتصرفاتهم، بل وتثبيت الذهنية الشعبية الإفريقية بهذه الطقوس والميل إلى ممارستها عند الحاجة. وإذا كان الشاعر يلج على ذكر هذه الممارسات وما يرافقها من تعاويذ وأدوات سحرية كالبخور والنار ومناقر الطيور وقرن البئانم، فما ذلك إلا دليل على تلك النزعة الارتدادية نحو الذات الجماعية المسكونة بحاجة البحث عن الجذور.

يبدو من هذا المقطع أن الشاعر لم يوظف هذا المعتقد توظيفاً فنياً لذاته لأنه أورده كنص تشبيهي على طريقة القدماء. لكنه على الرغم من ذلك فقد استطاع أن يجعل منه وسيلة مساعدة لبناء الحدث ورسم الأجواء المحيطة به. ويصادف قارئ شعر الفيتوري مقاطع أخرى مشابهة تتحدث عن السحر وكتابة التعاويذ، كحديث العرافة لإحدى بنات الحي:

عند القمر الرابع

⁽¹⁾ محمد الفيتوري: الديوان دار العودة بيروت ط3 1979/2:47.

⁽²⁾ محمد الفيتوري: الديوان دار العودة بيروت ط3 1979/2:57.

ثم اغتسلي عند السابع
وخذى هذه الشمعات، السود
أضيئها في المقبرة المهجورة عند الظهر
وأعدي كلماتي
لا تنسيها
فلسوف تفيد⁽¹⁾
ثم تقول:
يا بنتي هذا حق الأسياذ علينا
إن شاعروا شئنا
وإذا امرؤا أذعنا⁽²⁾

أول شيء نسجله على هذا النص، هو حرص الشاعر على نقل هذا المعتقد دون الإخلال بنظامه أو إسقاط أحد شروطه ولوازمه، وذكر كل التفاصيل المتعلقة به سواء من حيث التوقيت والزمن، أو من حيث ما يجب فعله وتركه. أما من الناحية اللغوية فالنص يحاول أن يجاري المتلقي، أو الشخصية الشعبية وهي المقصودة، لأن الكلام موجه إليها، ومن ثم يجب مسابرة تفكيرها ومستوى ثقافتها وإيمانها ببعض الغيبيات، واعتقادها فيما يجوز ولا يجوز. لذا نجده يصطنع بعض الألفاظ والتعابير الشعبية مثل (خذى هذه الشمعات السود- لا تنسيها الأسياذ..)، وكأن الرسالة أو الهدف هو إيصال المعنى إلى المتلقي في غير غموض أو التباس.

أما الشيء الثاني الذي نلاحظه في هذا النص هو تركيزه على العناصر التالية:

(الزمن - العدد - اللون) وهي عناصر أساسية ذات حضور قوي في معظم المعتقدات والتصورات الفلكلورية بصورة عامة. وإذا ما ربطنا بين هذه العناصر وما ترمز إليه من أبعاد سحرية ندرك الوظيفة التي يمكن أن تنتج من تفاعلها وتلاقح أجزائها وتداخلها. فانتظار القمر الرابع، والاعتسال عند السابع، يعني البحث عن نقطة البداية، لأن في الاعتسال طهارة وفي الطهارة تخلص

(1) محمد الفيتوري: الديوان دار العودة بيروت ط3 1979 251/2.

(2) محمد الفيتوري: الديوان دار العودة بيروت ط3 1979 251/2.

فالزمن من الناحية الطقوسية هي القوة المحركة التي تربط البدايات والنهايات، وهو العنصر المتحكم في جميع الممارسات، بدوره تتعطل دورة الحياة ويتوقف التواصل والسيلان، والعدد حذر كل الأشياء منه تولد الحقيقة وينبثق اليقين⁽¹⁾، وللعدد سبعة ارتباط وثيق ببداية الخلق أو الحياة، كما تحدثنا عن ذلك الكتب الدينية، فاش خلق السماوات والأرض في ستة أيام ثم استوى على العرش في اليوم السابع⁽²⁾. وفي الإصحاح الثاني أنه اليوم الذي استراح فيه الرب بعد أن أفرغ من عمله وهو خلق العالم. ولا يقل العدد أربعة عن سابقه دلالة فهو رمز الثبات والشمول⁽³⁾، ولذا كان أول نقطة يركز عليها في مثل هذه العملية.

أما اللون فقد أشار النص إلى الأسود منه- فهو رمز الحداد والتشاؤم وكل الأشياء الدالة على العدمية والفناء. وللقمر مكانة رفيعة في المعتقد الشعبي، فهو كوكب إيقاعات الحياة، والإله والزوج⁽⁴⁾، وقد تمتد رمزيته لكل ما يبدو أنه مسيطر عليه كالماء، المطر، النبات، الخصوبة، ودورة الطمث النسوية. أما المقبرة فهي رمز السكون والموت.

بعد هذه المقدمة الموجزة عن الزمن والعدد واللون، نعتقد أننا قادرون الآن، على قراءة هذا النسيج الرمزي الذي يقوم عليه هذا المعتقد والذي يعكس بصورة شبه غامضة رغبة الإنسان في تجديد حياته والانتصار على ضعفه وفشله عن طريق القوى السحرية والغيبية. إن النص وهو يتحدث عن هذه الممارسة السحرية كأنه يستحضر الأسطورة الشعبية الجزائرية التي تقول بـ (سحور المحبة بتنزيل القمر) وهي من أصعب الممارسات السحرية المستعملة في طقوس الحب والزواج، لأنها كما تذكر الأسطورة، (تنزل برقبة وتنسعد برقبة) أي أن نزول القمر بهذا الفعل السحري يؤدي إلى موت شخصين، الأول عند نزوله، والثاني عند صعوده.

(1) ينظر فيليب سرنج: الرموز في الفن - الأدب - الحياة ترجمة: عبد الحادي عباس دار دمشق ط1 1992 ص 444.

(2) سورة الأعراف الآية 53.

(3) ينظر فيليب سرنج: الرموز في الفن - الأدب - الحياة ترجمة: عبد الحادي عباس ص 451.

(4) ينظر: الأب حرحس داود داود: أدب العرب قبل الإسلام وروحانيات الحضاري والاجتماعي المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ببيروت ط1 1981 ص 340 حيث جاء في الأسطورة أن الدبران أراد أن يتزوج الشريا، غير أن العيوق عاق هذا الزوج فسمي العيوق لأنه يعوق الدبران عن لقاء الشريا.

وحتى لا ننصرف عن سبيلنا ونلج في أمور ليس هذا موطنها، نقول إن الفيتوري استطاع أن يحول ببساطة المعتقد الشعبي بأبنيته التعبيرية ورموزه إلى زخم شعري عن طريق إثارة أخطر القضايا المعاصرة التي تعاني منها الأمة، وهي الجهل والامية والاعتماد على الأساليب الأسطورية في معالجة الواقع.

إن اجتهد الفيتوري في نقل هذه النصوص دون إجهاضها أو تغيير ملامحها، إلا بقدر ما يخدم نصه الشعري، دليل على حرصه واقتناعه بما في النص الشعبي من شعرية زاخرة تجر وراءها خبرة الأجيال عبر الزمان والمكان.

وفي نص آخر من مسرحية (أحزان إفريقيا) ينقل الفيتوري ابتهالاً سحرياً على لسان ادجار سولارا يتقدم به إلى العاصفة وقد اشتد غضبها يقول فيه:

الموت والإسنان والقدر الساخر

والبحر يا ربان ليس له آخر

فأذهب مع التيار

وعد مع التيار

أقدار... أقدار

الموت في القلاع

والريح في القواقع

يا سمكات القاع

عدنا إلى المنابع

أمطار أمطار

الريح عطور

والبرق جسور

للنور والنار

للنور والنار

أجوى.. أجوى.. أجوى⁽¹⁾

(1) محمد الفيتوري: الديوان 241/2.

يوظف الفيتوري في هذا النص عدداً من التقنيات المتمثلة في هذا الامتداد الإيقاعي المتحكم في نظام الجمل من حيث الطول والقصر، فهي تطول مع بداية المقطع وتتصاعد تصاعد إيقاع العاصفة لتصل إلى ذروة الاحتدام في الموقف المصوغ (الموت في القلاع)، ثم تقصر في تراجع وتكرار متباطئ دال على هدوء العاصفة وتلاشيها.

وهكذا يتضح أن النص عبارة عن ترديد لابتهاال سحري فيه توسل للتيار أولاً، ثم للأسماء والقاع والأمطار والرياح والبرق والنور والنار ثانياً. وبانتهاء النص، كما تشير على ذلك الناحية الإيقاعية والتركيبية منه، نشعر وكأن العاصفة قد تلاشت رويداً وساد الصمت والهدوء.

بالإضافة إلى ذلك نلاحظ أن الإيقاع والتكرار هما العلامتان البارزتان في هذا المقطع الذي بدأ بجمل طويلة وانتهى بجمل قصيرة تتألف من متواليات اسمية تمضي في الظاهر على نسق شعري، بينما يشير نظامها إلى مستويات مختلفة في هذا النسق بحيث نجد أنفسنا أمام تقلبات دلالية أفلح الشاعر -جمالياً- في إبرازها، وهي هذا الانزياح من السحري إلى الشعري عبر قنوات مشتركة (الإيقاع والتكرار) اللذين هما خاصيتان في النصوص السحرية والشعرية على حد سواء.

إلى جانب هذا كله، فالنص يعكس من بعض وجوهه، بل من كثير منها، فلسفة التفكير لدى الإنسان البسي، وهي فلسفة تقوم أساساً على جملة من الاعتقادات والتصورات الغيبية والممارسات السحرية. فالتوسل للتيار بهذه الطريقة أسلوب بدائي في مواجهة الطبيعة، إذ تروي الأساطير والأخبار كيف كان الأوائل يتوجهون إلى الناحية التي يرون أنها تهدد بالعواصف والأمطار، بكلمات سحرية ونداءات توسلية يعتقدون أنها ستوقف العاصفة وتغير اتجاه الطبيعة⁽¹⁾.

(1) ينظر: أرنست كاسيرر: الدولة والأسطورة. ترجمة أحمد حمدي محمود ص 373.

الخاتمة

يظل التراث بعامة والشعبي منه بخاصة محتفظاً بعلو منزلته وسمو مكانته وثراء قيمه، وما كان لجذوته أن تخبو إذا تعامل معه من يحسن بعثه ويجيد استثماره، ويقصد معالم القوة فيه ومكامن الغنى والإشراق، فالتراث إذا جنبناه الإفراط والتفريط، ونظرنا إليه بعين الاعتدال والإنصاف، وربطناه بالحاضر أمكننا أن نرى فيه أشياء جديدة، ووظائف وقيماً غير التي ارتبطت به في القديم، هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن الشيء الذي ربطناه به يكتسي ملامح منقردة في ظاهرها وباطنها. هذان الأمران لمناهما جيداً ونحن نلامس حضور التراث الشعبي في جانبه الأسطوري في الشعر العربي المعاصر.

إن الصروح الجديدة والتضاريس المتميزة التي عرف بها هذا الشعر، لم يسهم في إنجازها فقط: اللغة الشعرية الموحية المرتبطة بتجربة شعرية مستقاة من الحاضر الذاتي والجماعي أو الصورة ذات التشكيلات الحرة المفتوحة على بلاغة من صياغة الهمّ الشعري المخلق مع الموهبة والذوق والرؤية، أو الموسيقى المتساوقة مع طقوس الفكرة الغازية للروح، وإشعاعات الوجدان المننقضة ضد السكون، وإنما كان للتراث الشعبي قدر معتبر وقسط وافر في بناء صرح الشعر العربي المعاصر وتشكيل تضاريسه من عدة جوانب نذكر منها: المعجمي، الأسلوب، التصويري والإيقاعي.

إن المراجعة الموضوعية لأثر الأسطورة بمختلف أشكالها وأنواعها ووظائفها في الشعر العربي المعاصر تكشف بقوة ووضوح أن التراث بعامة والشعبي منه بخاصة خلق للحياة والخلود، يحضن التجربة ويقدم الرؤية، ذلك كله في أسلوب قوامه انتمليح والترميز، ولغة أساسها الإيجاز والتكثيف تشع بالإحياء والظلال في إحالة بليغة ومستمرة على ما عداه من العوالم والفضاءات.

إن التوجه إلى التراث الشعبي والاستعانة به في تشكيل معالم النص الشعري المعاصر لم يكن وليد الترف الفكري أو العبث الفكري، إنما كان حاجة ملحة هي الباعث والمحرك. فقد وجد الشاعر المعاصر في النص الشعبي النموذج والمثال. والملجأ والملاذ، يعبر بواسطته عن جراح الذات والجماعة وتصدعات الواقع، كما يجسد من خلاله القهر الروحي الناجم عن اختلال القيم، والكبت الفكري الناتج عن الفساد الاجتماعي، ويفضح الاستبداد السياسي من خلال ضياع الحقوق وغياب العدل، فيستعين به على الخروج من مستنقعات الواقع الأسن إلى رحاب آفاق الخيال الواسعة النقية يستمد من قواها ويتزود بقيمتها لمجابهة الحتمية.

يرغب الشاعر العربي المعاصر بهذا الصنيع ربط القديم بالمعاصر، الغائب والشاهد، كما يسعى إلى تبصيرنا بتجربته الفكرية والشعورية الضاربة في أعماق الوجود الإنساني التليد. فالتراث لم يستند أغراضه بعد، على الرغم من الفوارق الزمنية الزمنية والمادية الكبيرة والعميقة التي تفصلنا عنه في عالم المادة.

إن عملية توظيف التراث الشعبي في النص الشعري عمل قديم، حاوله بعض الشعراء في العصور العربية القديمة (الجاهلي، الإسلامي، الأموي والعباسي) إلا أن محاولاتهم كانت في مجملها وصفية خارجية لا تتعدى الإشارات القصصية التاريخية لأسباب عديدة سبق وأن أشرنا إليها، لكن الشعراء المعاصرين توسعوا في استخدام عناصر التراث الشعبي، ولقد مرت هذه العملية بعدة مراحل: تسجيل التراث أو التعبير عنه، توظيف التراث الشعبي أو التعبير به، البحث عن الأقتعة أو النماذج الأسطورية، إلى أن وصلت إلى مرحلة الأسطورة، وفيها تحول المؤلف إلى أسطورة، وهي أرقى منازل التعامل مع التراث الشعبي، فيها انتقل الشاعر من واقع المستعين بالتراث إلى واقع المنتج والمبدع لهذا التراث، تصبح اللغة فيه مثقنة بالسحر والترميز، يتداخل فيها الأسطوري بالشعري، فيتطافران على صياغة النص صياغة عضوية نكاد لا نفصل فيها بين الأول والثاني.

لم تكن هذه العملية كلها إيجابيات ومزايا، بل هي كأي محاولة فنية لم تنتج من بعض المزالق والسلبيات بخاصة في المراحل الأولى، لكن إشكالية الغموض التي نتجت عن استعمال بعض النصوص التراثية الشعبية من ضمن القضايا المثيرة للجدل في النقد المعاصر، فكل طرف يراها بمنظاره الخاص في

انعكاساتها على النص الشعري والأسطوري، وعلى المتلقي، ومن ورائها الشاعر.

ومهما قيل في المحاسن والسابيات الناجمة عن توظيف التراث الشعبي في الشعر المعاصر، فإن ما يمكن التأكيد عليه أن النص الشعري بموجب ذلك التوظيف يتحول إلى بناء لا يشبه بناء النصوص الشعرية التي غاب عنها التراث الشعبي، المعجم اللغوي تتنازع الأديان والطبيعة، الإنس والجن، الغيب والشهادة، الأساطير والخرافات والحكايات، يتنابه الانغلاق طوراً والانفتاح طوراً آخر، لا يحيل إلى ذاته أبداً وإنما إلى الآخر الحاضر والغائب، المتخيل والواقع؛ الأساليب والتراكيب فيه متباينة التضاريس والتشكلات يغمرها الإيجاز، والحذف والتكرار، والتقديم والتأخير، لا تستسلم للقارئ لأول وهلة بيسر وسهولة، ولا تطرح له مكنوناتها إلا بعد عسر متابعة وطول مراجعة، يتصاعد فيه الخيال واللامعقول، وتتكاثر فيه الصور وتتداخل المشاهد، يتجاذبه الأبيض والأسود، الأمل واليأس، الرغبة والرغبة، العراك والعناق. كل شيء فيه ينض بالإيقاع تنتفض بموجبه الحروف والكلمات لتقرع الأسماع وتنبه المشاعر والأفكار؛ والموسيقى فيه تتكاثر فيها الأوزان والأنغام تسلي الكل وتربجه، تطيرد وتركيه، ترمي به بين أحضان الخيال والأحلام لتعود به ممثلناً مزوداً لمواجهة اللحظة والآن؛ هذا البناء يجعل من النص متناً مفتوحاً خصباً أمام مختلف القراءات في ارتباطاتها بمختلف الأمكنة والأزمنة والمناهج وقيود أخرى ترتبط بالقراءة. القارئ له يحاول ويكرر ويبدل الجهد، يفكك ويشرح، يلم ويجمع، في خضام إيجابي وجدل بناء، يقرأ النص ويقرأ قدرته على التحصيل والتفكير وتحليل الخطاب والمخاطب.

إن كان من رسالة يريد هذا البحث تمريرها لكل قارئ، فهي أنه لا بد من مراجعة التراث وتثمينه وحسن محاورته، لاستجلاء ما فيه من قيم وقوى، بغية استثمارها وتوظيفها جمالياً وفكرياً، وذلك بربطها بالزمان والمكان، بالذات والجماعة، بالواقع والمحتمل. فالتراث في بعض جوانبه زينة للنص ولبنه تحكم بناءه وروح تعمق فيه الوجود والصلات وتوصل فيه البلاغ والرسالات.

مكتبة البحث:

- 1- غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين - منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت ط2-1978.
- 2- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية دار العودة بيروت ط3: 1981.
- 3- نسيب نشاوي: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر - مطابع ألف باء دمشق 1980.
- 4- إرنست فيشر: ضرورة الفن - ترجمة ميشال سليمان - دار الحقيقة بيروت - د. ت.
- 5- رينيه ويليك: نظرية الأدب - ترجمة محي الدين صبحي - المؤسسة العربية للدراسات والنشر 2-1981.
- 6- ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث - المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط1- 1978.
- 7- شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر - دار المعارف مصر - ط3.
- 8- أندره جيد: أوديب وثيسوس - ترجمة طه حسين - دار العلم للملايين بيروت ط4-1980.
- 9- هوميروس: الإلياذة - تعريب سليمان البستاني - مطبعة الهلال مصر 1904.
- 10- دريني خشبة: أساطير الحب والجمال عند الإغريق - دار الهلال العدد 171 سنة 1965.
- 11- هوميروس: الإلياذة - ترجمة دريني خشبة - دار العودة بيروت.
- 12- نفوسى زكريا سعيد: خرافات لأفونتين في الأدب العربي - مؤسسة الثقافة الجامعية مصر - 1976.
- 13- أحمد شوقي: ديوان الشوقيات - دار العودة بيروت، المجلد 2.
- 14- فرديريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية - ترجمة نبيلة إبراهيم دار القلم بيروت، ط1/ 1973.
- 15- إبراهيم المازني: الديوان - مطبعة محمد محمد مطر - القاهرة 1917.
- 16- ك. ك. راثين: الأسطورة - ترجمة جعفر صادق الخليلي - منشورات عويدات - بيروت - ط1- 1981.
- 17- محمود عباس العقاد: الديوان - مطبعة وحدة الصيانة والإنتاج - مصر 1967.

- 18- عبد الرضا علي في كتابه: الأسطورة في شعر السياب دار الرائد العربي بيروت ط2 1984.
- 19- فاروق خورشيد: الموروث الشعبي- دار الشروق القاهرة- ط1- 1992.
- 20- جيمس فرايزر: الفولكلور في العهد القديم (التوراة) ترجمة نبيلة إبراهيم -دار المعارف- مصر- ط2.
- 21- إلياس أبو شبكة: أفاعي الفردوس منشورات دار المكشوف- بيروت ط2/ 1948.
- 22- يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر -دار الآداب- ط1/ 1994.
- 23- أحمد زكي أبو شادي: الينبوع- مطبعة التعاون- القاهرة 1934.
- 24- أحمد زكي أبو شادي: فوق العباب مطبعة التعاون- القاهرة 1934.
- 25- عبد الفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع بيروت ط1 1987.
- 26- هريبرت ريد: الفن والمجتمع، ترجمة: فارس ميري ضاهر دار القلم بيروت ط1 1975.
- 27- عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب دار العودة بيروت ط3 1983.
- 28- إرنست فيشر: الاشتراكية والفن، ترجمة: أسعد حليم دار القلم بيروت ط1 1973.
- 29- أحمد عثمان: الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً، سلسلة عالم المعرفة 77 الكويت 1984.
- 30- سعد الخادم: الفن الشعبي والمعتقدات السحرية، سلسلة الألف كتاب 477، مكتبة النهضة المصرية القاهرة..
- 31- إرنست كاسنير: الدولة والأسطورة، ترجمة أحمد حمدي محمود الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1975.
- 32- فراس السواح: الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين دمشق ط1 1997.
- 33- أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة دار العودة بيروت ط2 1979.
- 34- عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1 1984.
- 35- جمهورية أفلاطون - ترجمة وتقديم نظلة الحكيم ومحمد مظهر سعيد- دار المعارف- مصر ط2.
- 36- محمد الزايد: المعنى والعدم بحث في فلسفة المعنى، منشورات عويدات بيروت (سلسلة زدني علماً) ط1 1975.
- 37- ميرسيا إيليا: أسطورة العود الأبدى ترجمة حسيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة دمشق 1990.
- 38- فراس السواح: مغامرة العقل الأولى دراسة في الأسطورة. سو. يا. أرض الرافدين، دار علاء الدين دمشق ط1 1996.

- 39-ك. غ. يونغ: علم النفس، التحليلي، ترجمة نهاد خياطة، دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا 1985.
- 40-أرنست كاسيرر: فلسفة الحضارة الإنسانية أو مقال في الإنسان، ترجمة إحسان عباس، دار الأندلس بيروت 1961.
- 41-فرانكفورت وآخرون: ما قبل الفلسفة، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط2 1980.
- 42-كلود ليفي ستروس: الأناسة البنيائية، ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ط1 1995.
- 43-أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث - مكتبة عين شمس - مصر.
- 44-يوري سوكولوق: الفولكلور قضاياه وتاريخه، ترجمة حلمي شعراوي وعبد الحميد حواس الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1971.
- 45-إيريك فروم: اللغة المنسية (مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير)، ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ط1 1995.
- 46-شوقي ضيف: الشعر وطوابعه الشعبية على مرّ العصور، دار المعارف مصر ط2 1984.
- 47-علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ط2 1981.
- 48-ابن الكلبي: الأصنام، تحقيق أحمد زكي الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة 1965.
- 49-الخنساء: الديوان - دار بيروت للطباعة والنشر - بيروت - 1986.
- 50-عبد الحليم حفني: المراثي الشعبية (العديد) الهيئة المصرية العامة للكتاب 1982.
- 51-مصطفى عبد الشافي الشوري: شعر الرثاء في العصر الجاهلي دراسة فنية، الدار الجامعية للطباعة والنشر بيروت 1983.
- 52-كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، ترجمة: عبد الحليم النجار دار المعارف مصر ط4 1959.
- 53-أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني - تح: لجنة من الأدباء - دار الثقافة - بيروت.
- 54-النصن الذهبي (دراسة في الدين والسحر) ترجمة أحمد أبو زيد الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1971.
- 55-عبيد بن الأبرص: الديوان، تحقيق كرم البستاني بيروت 1964.
- 56-الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): الحيوان تحقيق عبد السلام محمد هارون دار الجيل بيروت 1996.
- 57-امرؤ القيس: الديوان تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف مصر ط3 1969.
- 58-نهاد توفيق نعمة: الجن في الأدب العربي، بيروت 1961.

- 59- محمود شكري الألويسي: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، دار الكتاب العربي مصر ط3.
- 60- اسطنبول ناصر: تداعي الوعي في الشعر الجاهلي، مخطوط رسالة ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي جامعة وهران 1985-1986.
- 61- ليفي بريل: العقلية البدائية، ترجمة محمد القصاص مكتبة مصر، د. ت.
- 62- ابن مسايب: الديوان، إعداد: الحفراوي أمقران السحنوني وأسماء سيفاوي، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1989.
- 63- التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر.
- 64- أحمد حمدي: ديوان الشعر الشعبي (شعر الثورة المسلحة) منشورات المتحف الوطني للمجاهد 1994.
- 65- نور ثروب فراي: تشريح النقد، ترجمة محي الدين صبحي الدار العربية للكتاب 1991.
- 66- أحمد الطريسي أعراب: التصور المنهجي ومستويات الإدراك في العمل الأدبي والشعري، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط 1989.
- 67- محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية دار العودة بيروت 1973.
- 68- صلاح عبد الصبور: الديوان دار العودة بيروت ط4 1983.
- 69- السعيد الورقي: لفظة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت ط3 1984.
- 70- أدونيس (علي أحمد سعيد): زمن الشعر، دار العودة بيروت ط3 1983.
- 71- أدونيس (علي أحمد سعيد): الآثار الكاملة، دار العودة بيروت ط2 1971/2/35.
- 72- يوسف الخال: الأعمال الشعرية الكاملة 1979 دار العودة بيروت ط2 1979.
- 73- مصطفى عبد الغني: شيرزاد في الفكر العربي الحديث دار الشروق بيروت ط1 1985.
- 74- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر دار الفكر العربي القاهرة 1997.
- 75- عبد العزيز المقالح: الديوان دار العودة ط3 1983.
- 76- صلاح عبد الصبور: حيتي في الشعر دار اقرأ بيروت 1992.
- 77- س. البوت: مقالات في النقد الأدبي ترجمة لطيفة الزيات دار الجيل للطباعة القاهرة.
- 78- ديزيرة سقال: الأرض الخراب والشعر العربي الحديث (دراسة تأثير قصيدة ت. س. البوت في الشعر العربي الحديث) منشورات ميريم لبنان ط1 1992.
- 79- يوسف سامي اليوسف: الشعر العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 1980.
- 80- بدر شاكر السياب: الديوان دار العودة بيروت 1971/229/1.

- 81- أحمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، منشورات دار الآفاق الجديدة المغرب ط1 1993.
- 82- سيرة فارس اليمن الملك سيف بن ذي يزن دار الكتب الشعبية بيروت.
- 83- يمينى العيد وآخرون: النص المفتوح (قراءة في شعر عبد العزيز المقالح) دار الآداب بيروت ط1 1991.
- 84- محمد الفيتوري: الديوان دار العودة بيروت 1979 ط3 611/1.
- 85- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة مكتبة مدبولي القاهرة ط3 1987.
- 86- كلود ليفي شتراوس: الأسطورة والمعنى، ترجمة: صبحي حديدي منشورات عيون دار البيضاء 1986.
- 87- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي دار نهضة مصر للطباعة والنشر القاهرة.
- 88- صموئيل هنري هوك: منعطف المخيلة البشرية (بحث في الأساطير) ترجمة صبحي حديدي دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا ط1 1983.
- 89- هيرقة روسو: الديانات، ترجمة: متري شماس، المنشورات العربية (سلسلة ماذا أعرف 25)
- 90- ابن منظور: لسان العرب (مادة سطر)
- 91- جبرا إبراهيم جبرا: الأسطورة والرمز دراسات نقدية لخمسة عشر ناقداً.
- 92- جمين فرايزر: أدونيس، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، منشورات الصراع الفكري بيروت 1957.
- 93- جبرا إبراهيم جبرا: الرحلة الثامنة المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط2 1979.
- 94- الجرجاني: دلائل الإعجاز (في علم المعاني)، تحقيق محمد عبده، دار المعرفة للطباعة والنشر بيروت 1981.
- 95- خليل حاوي: الديوان، دار العودة بيروت 1993.
- 96- شوقي عبد الحكيم: موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، دار العودة بيروت ط1 1982.
- 97- ماكس شابيرو: معجم الأساطير، ترجمة حنا عبود منشورات دار علاء الدين دمشق 1999.
- 98- برنارد ليفسلي: ميثولوجيا الأبطال والآلهة والوحوش، ترجمة: حنا عبود منشورات وزارة الثقافة دمشق 1997.
- 99- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن دار العودة بيروت 1983.
- 100- محمد جميل شلش: الديوان، دار العودة بيروت ط 1978.
- 101- إحسان عباس: من الذي سرق النار (خطرات في النقد والأدب) المؤسسة العربية

للدراسات والنشر بيروت ط1 1970.

102- عبد الوهاب البياتي: الديوان دار العودة بيروت ط3.

103- جون كروكشافتك: ألبير كامي وأدب التمرد، ترجمة جلال العنتري، دار الوطن العربي، دون تاريخ.

104- سهير القلماوي: ألف ليلة وليلة، دار المعارف مصر 1966.

105- ألف ليلة وليلة، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت.

106- صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر دار اقرأ بيروت 1992.

107- صلاح عبد الصبور: الإبحار في الذاكرة، الوطن العربي للنشر والتوزيع ط1 1979.

108- أحمد يوسف: تجليات القلق في شعر صلاح عبد الصبور (مخطوط) رسالة ماجستير نوّشت بمعهد اللغة والأدب العربي جامعة وهران.

109- عبد الكريم القشيري: الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق معروف زريق وعلي عبد الحميد بلطجي دار الجيل بيروت ط2.

110- إيليا حاوي: مختارات من شعره ونثره، دار الثقافة بيروت ط1 1984.

111- إيليا حاوي: خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، دار الثقافة.

112- جابر عصفور: ألقنة الشعر المعاصر، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد 4 يوليو 1981.

113- حاتم الصحر: الذات دراسات في وقائعية الشعر، دار الشروق للنشر والتوزيع الأردن ط1 1994.

114- سيفغوند فرويد: الطوطم والتابو، ترجمة بو علي ياسين، دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا ط1 1983.

115- سليمان مطير، قصة النيات، دار الوطن العربي.

116- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة بيروت ط1 1979.

117- الزوزني: شرح المعلمات السبع دار بيروت للطباعة والنشر بيروت 1980.

118- فيليب سينج: الرموز في الفن - الأدب - الحياة ترجمة: عبد الهادي عباس دار دمشق ط1 1992.

119- الأب جرجس داود داود: أدبيات العرب قبل الإسلام ووجيها الحضاري والاجتماعي المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت ط1 1981.

120- Mircea Eliade: Aspects du mythe. Gallimard 1963.

121- Sylvia bates religion du monde edition gamma 1981.

122- bronislaw malinowski Myth in primitive psychology kegan paul London 1926.

123- مجلة شعر العدد 3-1957 (أخبار وقضايا).

124-مجلة شعر العدد 15 صيف 1960.

125-مجلة الأقاليم، بغداد أيار 1976 العدد 8.

126-مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 24 العدد 4 أبريل/يونيو 1996.

الفهرست العام

5.....	الإهداء
7.....	المقدمة:
12.....	مدخل:
27.....	الفصل الأول المكونات والأصول
29.....	1- الفن والسحر:
31.....	2- الأسطورة والشعر:
40.....	3- الجذور الأسطورية للقصيدة العربية:
41.....	أ- الرثاء وطقوس الموت:
42.....	ب- الهجاء وطقوس السحر:
53.....	4- اللغة وأشكال التراث الشعبي:
67.....	الفصل الثاني الروافد التراثية
69.....	1- الأساطير والحكايات:
73.....	أ - الفصن الذهبي:
75.....	ب - أسطورة تموز (التجاوز والانبعاث):
83.....	ج - أسطورة بروميثيوس (الثورة والتمرد):
87.....	د - أسطورة سيزيف (رمز الإدانة المطلقة والفشل الأزلي):
89.....	هـ - ألف ليلة وليلة:
90.....	و - أسطورة السندباد (البحث والتجلي):
119.....	2- الطقوس والمعتقدات:
120.....	أ- الشعر والمعتقد الشعبي:
125.....	ب - محمد الخمار الكنوني والبحث عن الحقيقة بين الأموات:
129.....	ج- التحول نحو السحري واستقراء الغيب (التدمير من أجل البناء):
130.....	د- محمد الفيتوري والبحث عن الجذور الضائعة:
136.....	الخاتمة
139.....	مكتبة البحث:

رقم الإيداع في مكتبة الأسد الوطنية

أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية
المعاصرة: قراءة في المكونات و الأصول: دراسة/
كاملي بلحاج- دمشق: اتحاد الكتاب العرب ، 2004 –
146 ص ؛ 24 سم .

1- 811,9009 ب ل ح أ
2- العنوان
3- بلحاج

مكتبة الأسد

ع- 2004/2/144







هذا الكتاب:

يسعى هذا الكتاب إلى الكشف عن الجوانب الفنية و الدلالية في الشعر العربي المعاصر ذوات العلاقة بظاهرة توظيف التراث الشعبي.

و قد حرص على إظهار ذلك من خلال مباحث تناولت علاقة الفن و الشعر بالطقوس السحرية و الأسطورية، و تأثر الشعر الجاهلي بهذه العلاقة من حيث النشأة و الوظيفة و ما تجلى في هذا الإطار من تيارات فكرية و مذاهب أدبية في مختلف عصور الشعر.

شعراء عرب معاصرون كثر تناولت هذه الدراسة تجاربهم و علاقتها بالتراث الشعبي، منهم: السياب، يوسف الخال، خليل حاوي، عبد العزيز المقالح، صلاح عبد الصبور، الفيتوري، و آخرون.